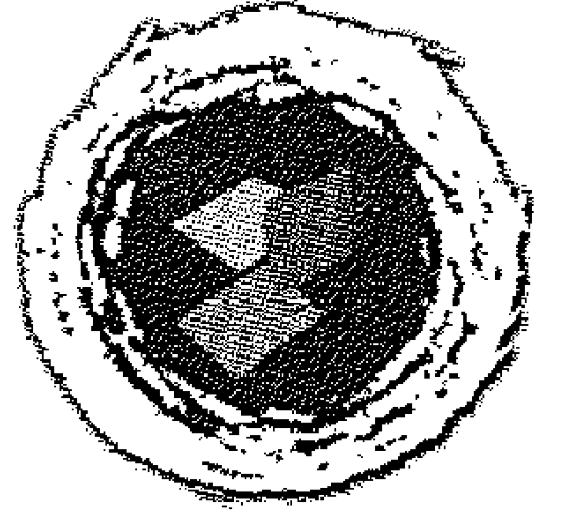
22



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

النوع والدراما الأيرلندية الحديثة

تأليف: سوزان كانون هاريس
ترجمة: د. محمد سيد على
مراجعة: أ.د. على جمال الدين عزت



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

22

النوع والدراما الأيرلندية الحديثة

تأليف: سوزان كانون هاريس
ترجمة: د. محمد سيد على
مراجعة: أ.د. على جمال الدين عزت

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى :

Gender and Modern Irish Drama

by

Susan Cannon Harris

Published by Indiana

Univerity Press

Bloomington & Indianapolis

2002

كلمة وزير الثقافة

لا خلاف أن التجريب ليس هدفًا فى ذاته؛ بل أحد أدوات الطموح لتجاوز وضع سائد، يغلق بتسيده إمكانات الحرية والتطور، ويعطل قدرات الخيال والتصور، ويحاصر قوى التغير والتحرر، بعوائق تتنوع أقنعتها، وتتعدد شعاراتها، وإن كانت على الحقيقة تستهدف - بالأساس - إنتاج حالة الاستبداد والتقولب والجمود. لكن الثقافة المشحونة بطاقة الاستشراف والتبصر والترقب، القادرة على طرح التساؤلات من خلال مداومتها للتفكير النقدى، وعيًا بالمستقبل، وتفتحًا على المستبعد، وتخطيًا لمنهج الاحتذاء المتجاوز لزمنه الثقافى، هذه الثقافة تمتلك- لا شك - إمكانية إدراك قيمة التجريب، والقدرة على ابتكاره واستيعابه، بخلق مساحات قبوله واستمراره، وحماية معطياته؛ استهدافًا إلى تحسين الأداء المجتمعى - عامة - بتخطى مشكلاته، ومضاعفة إمكاناته.

إن المجتمعات لا يقاس تقدمها فقط بدرجة انفتاحها على التغير المنتج؛ بل أيضًا بمدى إيقاع الاستجابة لذلك التغير الإيجابى وإنجازه، خروجًا من العجز إلى القدرة، استنادًا إلى أن إنجاز التغير لا يتحقق إلا من خلال المجتمع وأفراده، وذلك أمر مرهون بتحرير الفكر من ثباته، وفتح مجالات الحرية تعزيزًا لنور المعارف، والتجريب أحد آليات شحذ طاقة المجتمع على تطوير ذاته، وتفعيل إمكانات تحولاته.

يتغير العالم ويتحول، والمجتمعات لا تتفوق إلا من خلال التطور والتحول، وذلك يتطلب كفاءات ومهارات، ويتطلب أيضًا شجاعة الوصول والتعامل مع صيغ ذلك التحول. ولأننا لا نستطيع الحصول على مجتمع أفضل ما لم يكن لدينا بشر

أفضل، ولأن المعرفة هى التى تصنع الوعى الذى يقود الإنسان إلى ما هو أفضل؛ لذا كان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أحد مشروعاتنا نحو الانفتاح والتحرر والتغير والتطور، ليس فى المسرح فحسب؛ بل فى كل مجالاتنا، سعياً إلى نوعية حياة أفضل.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

"أنتونى فيلد"، اسم يعنى فى بريطانيا وخارجها - بالنسبة إلى المسرح - كثيرًا من الإنجازات والمكتسبات التى تجسدت عبر مسيرة حياة ارتبطت بتجارب وخبرات مفتوحة فى مجالات المسرح المتعددة، فشكلت نوعية رجل مسرح متفرد، إبداعًا، وإدارةً، وإنتاجًا، وتدريسًا، وكتابةً. ببساطة، نحن إزاء شخصية استنفرت طاقاتها، وكل مزاياها وقدراتها الفنية والفكرية لتفعيل زهو المسرح وازدهاره، بإعادة البناء والتشكيل، إذ كان المسرح - ولا يزال - هو مشروع "أنتونى فيلد" الممتد، الذى أظله دومًا بالاشتغال على قضاياه من خلال كل المواقع التى تبوأها تباعًا، أو تلك التى أسهم فيها - على التوازى - بعطاء تزخر به تفصيلاً سيرة حياته، يمثل قوة دافعة تدعم النمو المستمر للمسرح، وترسخ صموده.

إن رجل المسرح المرموق "أنتونى فيلد"، يستضيفه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثانية والعشرين، استمرارًا للفكرة التى بدأها المهرجان فى الدورة السابقة، باستضافة المسرحى الأمريكى الشهير المتعدد المواهب "ريتشارد شيكنر"؛ وذلك لخلق مساحات للتواصل والتبادل مع جماعات المسرحيين فى العالم، عبر رسالة يشارك بتوجيهها - بالتناوب سنويًا - واحدٌ من قامات المسرحيين فى حفل افتتاح المهرجان. إن قيمة هذه الرسالة أن صاحبها يطرح نفسه فيها، بوصفه كيانًا ينتمى إلى جماعة مهمومة بالمسرح وقضايا تحولاته، وطفراته، وظروفه المحيطة، تمارس اشتغالها على قضاياه بتأمل استدراكات حمايته وتمكينه، انطلاقًا من إيمان تلك الجماعة بجدارة وجوده واستمراره، وهذه الرسالة يطرحها صاحبها على آفاق العالم الأربعة، ممن

يشاركون فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى يحتفى بتحرر الإبداع المسرحى ويساند استمراره. صحيح أن الرسالة قد تطرح بعض المفاهيم، لكن الصحيح كذلك أن هذه المفاهيم سوف تفرخ تصورات، ورؤى إبداعية ليست استنساخية؛ بل تعددية، تصدر عن تأويلات إما بالتوافق مع تلك المفاهيم، وإما بالتعاكس، وذلك ما يعنى الامتداد لتأويلات أكثر استكشافًا، لا تخضع لمركزية الإبداع؛ بل تشحذ تنوعه وتعدده وتواصله وتبادله معًا.

إن المهرجان يرحب بضيفه الكبير "أنتونى فيلد"، ويشكر له استجابته لدعوته، وعلى الجانب الآخر أجدنى مدينًا بالشكر لصديقى العزيز الناقد والباحث الإنجليزى والناشط المسرحى عبر العالم "جون إلسم"، لدعمه مطلب إدارة المهرجان لدى رجل المسرح اللامع "أنتوني فيلد".

هذا الأفق الرحب الذى تعيشه القاهرة على مدى أكثر من عشرين عامًا، حيث تنفتح أمامها - باستحضار واستقدام - الإبداعات المتعددة، وهو ما يتيح تخطى التكرار والجمود؛ إنما يعود الفضل فيه السيد فاروق حسنى - وزير الثقافة - الذى عزز إمكانات إتقان فن الاتصال لإثراء التفاعل المستمر توسيعًا لحقل المعارف، ومجالات الإبداع.

أ. د. فوزى فهمى

مقدمة : الأجساد والدماء

فى فبراير من عام ١٩٨٠ أدانت النساء المسجونات المناصرات للجمهورية في Armagh الافراط فى التحرش والقسوة من جانب سلطات السجن؛ وذلك من خلال تنظيم احتجاج . وكانت هذه الاستراتيجية قد استخدمت من قبل من جانب زملائهن في Long Kesh حيث رفض أعضاء الجيش الجمهورى الأيرلندي ارتداء ملابس السجن والاستحمام أو استخدام المراحيض ، وبدلا من ذلك فقد كانوا يتخلصون من فضلاتهم بتفريغها على أرضيات الزنزانة أو بعثرتها على الجدران. وكان احتجاج Long Kesh بطيئا في استقبال اهتمام وسائل الإعلام؛ حيث إنه كان من الصعب على هؤلاء الذين لم يخضعوا أبدا لنظام السجن أن يروا وظائف الجسد كوسيلة للاحتجاج السياسى. وقد برهن الاحتجاج فى سجن Armagh على أنه غير مفهوم بشكل أكبر ليس فقط بالنسبة للصحافة والجمهور ولكن أيضا بالنسبة لمناصرى الجمهورية والذين حاولوا جاهدين أن يستبعدوا النساء من احتجاجهم (Aretxaga، ١٢٧) . وقد وصفت Brenda وهى إحدى المحتجات رد فعل أخيها في مقابلة مع عالم الأنثربولوجيا Begona Aretxagar:

> لم يكونوا يرغبون في حضورنا إلى الاحتجاج القذر بسبب الدورة الشهرية لدى النساء . ولم يفصحوا عن ذلك ولكنهم قالوا إننا نسوة وإننا نختلف؛ ولكننا كنا نعلم أن السبب وراء ذلك هو الدورة

الشهرية . وكان هؤلاء رجال قد قتلوا وسجنوا ولم يكن بوسعهم أن يقولوا كلمة "دورة شهرية" (Aretxaga، ١٢٧) .

وتتفق Aretxaga أن ما قد جعل احتجاج النساء غير مفصح عنه هو ظهور الدورة الشهرية في الميدان السياسى. أما المعلقون الذين نسبوا إلى أنفسهم قراءة البول والبراز كخطاب سياسى فقد تخلوا عن ذلك باشمئزاز عندما واجهوا دم الدورة الشهرية (١٢٧). ومثلما لا يمكن دمج دم الدورة الشهرية فى "العلاقة غير المفصح عنها للفروق الجنسية" فى مفردات الاحتجاج ، فلابد من الإبقاء عليها "خارج التمثيل" (١٢٧) . ويعتبر زيادة مغزاها قويًا لدرجة لا يمكن معها دمجها في "الخطاب اللغوى السائد" .

وكما تدافع Aretxaga، فإن استخدام المسجونين لدم الدورة الشهرية كان استجابة قاصرة على الجنس تجاه مشكلة تتعلق بالجنس - "العنف المجنس" - الذى خضعن له من جانب الحراس الذكور والذين قاموا بالبحث غير المعلن عنه والذى أشعل الاحتجاج (١٢٨) . وحقيقة أن هذه الإشارة قد برهنت أنه لا يمكن قراءتها حتى داخل الحركة الجمهورية يعتبر شيئًا غريباً؛ حيث أنه منذ البداية الأولى كان الخطاب اللغوى الجمهوري يعتمد على الدم كرمز ، خاصة عند مجيئه فى سياق العنف الاستعمارى. وقد أصبحت الجمهورية الأيرلندية والتي اشتق من اسمها الجيش الجمهورى الأيرلندى شيئا مقدسا فى ١٩١٦ م من خلال سفك الدماء على يد Padraig Pearse و James Connolly والقادة الآخرين فى ثورة

عيد الفصح، ويبدو أنه كان لابد لاحتجاج سجناء Armagh أن يكون أكثر تأثيرًا من احتجاج Long Kesh ببساطة مثل النساء الحائضات اللاتى امتلكن هذا الرمز القوى.

ولكن فى الوقت نفسه فإن الحقيقة التي تقول بأن احتجاج Armagh قد تم تجاهله ليس شيئًا مدهشًا تمامًا وكما تعرف "Brenda" - حيث إن رد فعلك نحو قصتها قد يقوم بإخبارك الآن - فإن هناك فرقًا شاسعًا بين دماء شهيد التضحية والدماء الآتية من أجسام هؤلاء النسوة. ببساطة فإن إحداهما تطهر والأخرى تدنس. إحداهما توحى بميلاد جديد ؛ والأخرى على عكس ذلك . والدماء التى فى حالة الشهيد تدل على تحرره من ذلك العالم المحدود والانتقال إلى عالم المثل ، وتدل على أن المرأة الحائض مقيدة من خلال دورتها الشهرية إلى وجود مؤقت. ويوضح استقبال احتجاج Armagh العلاقة بين معنى الدماء ومعنى الجسد ، بين السياسة القومية والسياسة الجنسية.

وهذا الكتاب يدور حول تلك العلاقة - كيف تطورت ، ولماذا هى مهمة، وماذا تعني ، وذلك بالنسبة لكل من كتاب المسرح الذين قرأت أعمالهم وللرجال والنساء والذين ما زالوا يتبارون مع العقود الأربعة الحرجة التى تحتضن المسرح القومي الأيرلندى وإنشاء الدولة الحرة الأيرلندية . ويركز الكتاب على عمل أشهر كتاب المسرح فى Abbey Theatre - ييتس وسينج وشون أوكيسى Sean O'Casey. وتعتبر الحدود التاريخية هى العرض الأول لـ Yeats عام ١٨٩٩ م الكونتيسة

كاثلين وكتابه مسرحيته الأخيرة The Death of Cuchulain ١٩٣٩ م. وتغطى هذه الفترة الصراعات التى أدت إلى ميلاد الدولة الأيرلندية الحديثة ، وتحتضن أيضا تطور الاتجاهات الرئيسية فى العلوم الطبية والتى غيرت مفاهيم الجنس والذكر والأنثى والجسد نفسه.

وعليه ، فإن هذا الكتاب يقدم فرصة فريدة لدراسة العلاقة بين العنف السياسى والانتاج الأدبى وبناء الهويات القومية والجنسية.

الدماء

لقد كان ينظر إلى الدراما طويلا كعمل يرتبط بالتضحية أى أن فكرة المسرح كطقس يؤدى إلى التضحية بالبطل الذى تطهر معاناته الجمهور - هى فكرة قديمة تعود إلى أرسطو وجديدة تعود إلى Artaud. وكانت التضحية دافعا مهمًا فى الأدب الأيرلندى خلال فترة انتعاش الأدب الأيرلندى . وقد وصلت فكرة التضحية بالدماء إلى مداها - ربما - فى بلاغة بيرس Pearse وثورة عيد الفصح Easter Uprising عام ١٩١٦ م، ولكن حتى الآن تظل رمز التضحية الشعائرية قوة ضخمة عند الجماهير المعاصرة وتقدم نموذجًا أدبيًا يرجع إليه الكتاب والقراء مرة بعد أخرى فى محاولاتهم لفهم أو تمثيل أيرلندا والتاريخ الأيرلندى.

ولكن على الرغم من أن الانبهار الايرلندى المفترض بالتضحية قد تم تحليله وانتقاده جيدًا ، فإن الحقيقة التي تقول بأن الشهيد هو الذكر والآخر العظيم

والذى يتلقى دماء التضحية هو الأنثى - هذه الحقيقة التي تم التسليم بها من جانب الكثيرين والذين يكتبون الدراما الايرلندية أو يكتبون عنها . والدماء التي رآها بيرس وهى تغسل حقول أيرلندا هى دماء تنساب من أجساد الذكور ، والتراث الأدبى الذى يتصارع مع نتائج الصعود قد ظل بشكل كبير مخلصًا لذلك الجانب من رؤيته. وداخل حدود ذلك التراث لا تعتبر النساء صالحات رمزيًا لأن يلعبن دور الضحية التى تقوم بالتضحية ، ويتردد كتاب المسرح فى السماح لهن بأداء ذلك الدور.

ويوحى رد الفعل على احتجاج Armagh القذر بأن ذلك الإصرار على الشهيد الذكر ليس عشوائيًا. وعندما تخرج الدماء من جسد الأنثى فهى لا تعنى افتداء ولكن تعنى الدورة الشهرية . وكلاً من هذين الحديثين - اللذين يرتبطان بشدة بوظيفة المرأة الانجابية يجعلان جسدها ماديًا وبالتالى يكون مقاومًا للمثالية . ولا يختفى جسد الضحية الأنثى خلف صورتها المتحولة ، ولكن يظل حاضرًا وجامدًا ومثقلاً بعبء الوجود الجسدى وملطخًا بالجنس والنوع.

إن قصة التضحية التى تعرض فى الدراما الأيرلندية الوطنية تتطلب ضحية من الذكور يمكن أن يترجم جسدها بسهولة . ويتطلب أيضا نظيرًا أنثويًا - الأم / الزوجة / العشيقة والتى تقبل التضحية بحيث يستطيع جسدها عندئذ أن يفى بالدور الوطنى فى تحويل ذلك الموت إلى إعادة ميلاد . وإحدى نتائج هذه

الدراسة تقول بأن نموذج التضحية كان شائعًا بين الجماهير الوطنية الأيرلندية لأنه كان يفرض تلك الأدوار المتعلقة بالنوع.

والحقيقة التى تقول بأن هذه الأدوار تؤخذ على أنها أمور مسلم بها له علاقة باتجاهين ناقدين راسخين واللذين لابد أن يبتعد عنهما هذا التحليل. والاتجاه الأول هو الميل نحو تفسير كلية الوجود لصورة التضحية وتكرار أدوار النوع التقليدية فى الأدب الأيرلندى الحديث وفقا لسلطة الكنيسة الكاثوليكية. ومن وجهة النظر هذه ، فإن كل الأسئلة التى سوف أوجهها لها إجابة بسيطة جدًا : تمثيل الجنس والنوع والتضحية لم يتغير لأن العقيدة الكاثوليكية وعلم الأيقونات قد جعلا المسيح ومريم العذراء نماذج الدور المقبول ثقافيًا فقط والمتاح أمام النساء والرجال الأيرلنديين. وتفرض قوة الكنيسة الكاثوليكية على الأيرلنديين هذه المواقف ولذا تطلب منهم أن يعيدوا باستمرار خلق ليس فقط صورة صلب المسيح ولكن أيضا صورة العذراء وهى تنتحب فوق جثمانه.

ولا يمكن انكار أن الكاثوليكية كان لها وما زالت تأثيرات قوية جدًا على الثقافة الأيرلندية. ومع ذلك فإن اعتبار الكاثوليكية كما لو أنها كانت التفسير الوحيد والكافى للظاهرة التي يتحرى عنها هذا المشروع معناه إضفاء مزايا عليها، والتلميح بأن سلطة الكنيسة الكاثوليكية فى أيرلندا (وخاصة فوق النساء) هى ذاتية التوليد وذاتية التدعيم ، ومنفصلة عن الظروف التاريخية والاقتصادية والسياسية.

وبالمثل فإن افتراض أن الوطنيين الأيرلنديين قد استجابوا لخيال التضحية بلا انتقاد وبلا ترو ببساطة لأنه كان صدى لعلم الأيقونات الكاثوليكى معناه قبول تركيبات نمطية للدراما الكاثوليكية على أنها مليئة بالخرافات ويمكن التلاعب بها بسهولة. واذا أردنا ألا نقع فى أى من الفخين؛ فإنه بدلاً من مجرد ملاحظة وجود الأفكار الكاثوليكية والصور في هذا الأدب لابد أن نسأل عن السبب فى ذلك . وبدلاً من السماح لتأثير الكاثوليكية بأن يفسر نفسه ، لابد أن نسأل لماذا سمحت الأحوال المادية للكاثوليكية فى أيرلندا القرن العشرين بأن تطور كلا من ملامحها المميزة وسلطتها الثقافية الملحوظة.

ولأننى أريد بالضبط أن أطرح هذه الأسئلة والتى لابد أن أتحداها مرة أخرى: الفهم الانثربولوجى للدراما الذى أصبح مهمًا جدًا بالنسبة للدراسات المسرحية . إن معظم المعالجات المعاصرة لدراما التضحية تضرب بجذورها فى فكرة أن الدراما نفسها هى شعيرة تضحية أولية – وهى فكرة تعود إلى النموذج الإغريقى القديم وقد أخذت أيضا من الأعمال الحديثة لعلماء الانثربولوجيا الأوربيين والتى تدور حول الثقافات "البدائية" وحيث إن هذا المفهوم المعاصر للدراما كشعيرة قد دخل الدراسات المسرحية خلال الستينات من القرن الماضى عن طريق أعمال مثل Schechner و Turner فهو يقوم على نموذج أنثربولوجى مضى عليه الآن أربعون عامًا، وعلى الرغم من أن علم الانثربولوجيا نفسه قد استمر فى الاعتراف بتحيزه الاستعمارى الأصلى ، فإن القراءات الانثربولوجية للمسرح تستمر فى التطلع للوراء وليس للأمام . وبينما يمكن للنموذج

الأنثربولوجى العالمى الذى دشنه Schechner أن يساعدنا فى فهم كتّاب المسرح المعاصرين والذى تأثروا به فإنه غير مناسب تماما لأهدافى لأنه يستبعد ويستنكر التأثيرات المادية للسيطرة الاستعمارية على الثقافات المستعمرة بالضبط التأثيرات والتى سوف أجادل بأنها قد شكلت انتاج واستقبال الدراما الأيرلندية الحديثة.

إن أكثر علماء الأنثربولوجيا فى التضحية تأثيرًا - Frazer و Hubert و Maus و Girard قد حركهم "البحث عن أصول نهائية" والذى لم يشجعهم هم واتباعهم فى طرح أسئلة تتعلق بالتدخلات الاستعمارية وكيفية أنها قد تكون أثرت فى تطور الممارسة الشعائرية للثقافة البدائية أو الفهم الأوربى لها. وتوضح Dahl فى مقدمتها عن دراسة العنف السياسى ١٩٨٧ فى الدراما المعاصرة كيف يمكن للنقد الأدبى أن يخلد تلك المهمة : "بعد زعامة Frye فإننى أفترض أن الدليل الأنثربولوجى يقدم أدنى وجهة نظر توسطًا فى التركيب الواقع للتضحية . ومهمتى الأولى -عندئذ - هى توضيح الشعيرة من أجل كشف هذه الصيغ والتي يجمعها كتاب المسرح عن وعى أو دون وعى ويعيدون تجميعها كذلك". ولكن حيث إن علم الأنثربولوجيا كتخصص قد ظهر أولا فى سياق الاستعمار الأوروبى، فإن وجهة النظر التى يقدمها هذا الدليل لابد أن يتم التفكير فيها جيدًا خاصة لأن Dahl قد حصلت عليه ليس من معاصريها ولكن من Frye وسابقيه . وقد نشر Hubert و Mauss اللذان تتبناهما Dahl "كمرشدين فى الممارسة الشعائرية"

مساهمتهما المؤثرة جداً – دراسة مقارنة للشعائر العبرية والهندوسية –وذلك فى جريدة فرنسية عام ١٨٩٨ . ولأن التوسع البريطانى فى الهند هو الذى كشف الممارسات الهندوسية للأوربيين، ومع ذلك ؛ فإن الوسائل التى من خلالها يدرس Hubert و Mauss الهند ليست وسائل تتسم بالشفافية.

وتشير Spivak فى مقالة لها بعنوان "هل يمكن للتابع أن يتكلم؟" إلى أنه عندما تدخل الممارسة الثقافية الفطرية القاموس اللغوي الاستعمارى فإن معناها يتحول ويصبح أخيراً تحت السيطرة بشكل مبالغ فيه وهذا المثال فى الحقيقة هو ممارسة للتضحية الهندوسية –عادة الـ sati أو تضحية الأرملة بنفسها على ركام جثة زوجها. ولم يعط Hubert و Mauss أى قيمة لتأثير الحكم البريطانى على الممارسات التى يناقشانها أو على المعرفة المتوفرة لهما ، شأن عالم اكسفورد James فى مناقشته ١٩٣٣ عن التضحية البشرية التى تظهر وكأنها سائدة بشكل أكبر فى الوقت الذى لم يكن فيه للاتصال الأوربى أية علاقة بحقيقة أن إمبراطورية Aztec تحارب من أجل بقائها ضد السلطة الأجنبية المتفوقة تكنولوجيا.

ومن خلال الفشل فى التعرف على أو فهم ذلك النوع من التوسط ، فإن علماء الأدب الذين يتبنون النموذج الأنثربولوجى يتبنوا الافتراضات التى تتماشى معه ، مما جعل من المستحيل انجاز أنواع معينة من العمل . ومن خلال النظر إلى التضحية كممارسة كونية قام بها البشر جميعًا على مدى العصور مما أتاح

الربط بماضينا السابق على الصناعة والأدب والتفكير ، فإننا نعيد كتابة نموذجاً للتطور يحدد موقع أوربا والغرب فى نهاية التاريخ، بينما يبقى على العالم الثالث متجمدًا فى بداية الزمن. وفى هذه العملية فإننا نحد من فهمنا الخاص فيما يتعلق بكيفية وأسباب أعمال التضحية على خشبة المسرح الحديثة.

وعندما يقبل المرء كنتيجة للغرائز البشرية الأولية والتى لا يمكن أن يؤثر فيها التغيرات السياسية الجغرافية أو التاريخية ، فإن هناك أسئلة محددة تمر بلا تمعن. فعلى سبيل المثال فإن Dahl أو "ارشاداتها نحو الممارسة الشعائرية" تتساءل لماذا تتم هذه الممارسات من جانب الرجال على الضحايا الذكور ، لأن نوع التضحية مهم جدًا بالنسبة للنموذج الأنثربولوجي لكونه غير مرئى. وارتباط النساء بالتلوث هو شئ طبيعى وضرورى فى هذا الفهم عن الشعائر البدائية للدرجة التى لا يمكن معها التساؤل.

وما أريد أن أوحى به هنا هو أنه على الأقل فى الدراما الأيرلندية الحديثة فإن هذا الترتيب للشعائر الكونية يعكس ليس مجرد ظاهرة بدائية، ولكن تركيبة معقدة من الانشغالات المسبقة والتى تتحكم فيها كثيرا الحداثة . وأريد أن أصل إلى نتيجة مؤداها أن نموذج التضحية الموصوف من قبل علماء الأنثربولوجيا الأوربيين يعد جزئيا فانتازيا تحددها اضطرابات القلق والرغبات والدوافع الموجودة فى المشروع الاستعمارى . وهكذا فإن حقيقة نشر Yeats للتضحية فى **Cathleen ni Houlihan** يتطابق مع النموذج الذى رسمه Hubert و Mauss

ليس دليلاً على أن Yeatsقد تطرق إلى ماضى التضحية فيما قبل الاستعمار ، ولكنه دليل على أن Yeats يشاركهم الفانتازيا، وبالمثل فإن السلطة الكبيرة التى مارستها **Cathleen ni Houlihan** على الجماهير لم تأت بدرجة كبيرة من اللاوعى الجماعى مثلما تأتى من حقيقة أن المسرحية تؤكد على تفسير التاريخ الأيرلندى والذى أصبح مهمًا بالنسبة للقومية الأيرلندية.

وهذا التغير فى وجهة النظر يتيح نقاشا أكثر فائدة ونقدًا وتعقيدًا لطبيعة ووظيفة دراما التضحية فى السياق الأيرلندى. فعلى سبيل المثال تفسر مسرحية "أصول التضحية **Origins of Sacrifice**" للكاتب James عام ١٩٣٣ م التضحية بالدماء حسب الاعتقاد البدائى بأن الدماء كانت هى "شلال الحياة بلا منازع"

> من هذه الملاحظة الأولية يمكننا الوصول إلى استنتاجات أخرى بسهولة: أ) أن الدماء هى جوهر الحياة وب) من خلال القانون البدائى فى الارتباط فإن أى مادة تشبه الدماء لها أهمية وقوة مشابهة. ولذا جـ) فإن الدماء أو ما يعادلها لكونها عجلة الحياة والوعى كانت تستخدم كعامل منشط.

غير أن James لا يحتاج إلى أن يذهب إلى رسومات الكهوف فى العصر الحجرى من أجل مثال على الايمان بالدماء "كعامل منشط". وربما يغوص فى أعداد قديمة من صحيفة بريد دبلن المسائى ويجد هذا الإعلان عن مقوٍّ يعرف باسم "المقوى فينو من عشب البحر".

الدماء هى الحياة ، اجعلها نقية ,الندبات والدمامل على الوجه والجسد والالتهابات والهرش واحمرار الجلد والاكزيما كلها أعراض تشير إلى عدم نقاء الدم وإلى الأمراض الجلدية. وإذا كان دمك نقيًا فسوف يكون جلدك لامعا وفى حالة صحية جيدة. نظف الدم وسوف تنظف الجلد. (٢٦ يناير ١٩٠٥م ، ٥).

ومن الممكن بالطبع أن يمثل هذا الإعلان ببساطة وجود الاعتقادات القديمة فيما يتعلق بالدم. ولكن من الممكن أيضا أن يكون وصف James لهذا الاعتقاد البدائى - مثل إعلان Veno - يستفيد من الفهم الطبى المعاصر للدماء كمحرك للمرض والتدهور. واذا ما قبلنا بتلك الاحتمالية، فإننا نقبل أيضا بإمكانية هذا الفهم لما يعنيه الدم ليس من خلال الماضى البدائى ولكن من خلال العلوم الطبية الحديثة. ومن خلال البحث فى علم الجينات وتطورات النظرة الطبية عن الجسد البشرى - النظرة التى تأخذ فى الاعتبار الشراكة بين الطب الحديث والامبراطورية الأوروبية الحديثة - قد يساعدنا هذا فى الإجابة على بعض الأسئلة المحيرة جدًا فيما يتعلق بكيفية وأسباب وظيفة الدم كما هو على خشبة المسرح الأيرلندية.

وسوف أدفع بأنه اذا رفضنا تعقيد النموذج الانثربولوجى فى التضحية، فسوف يظل هذا الفصل عن التاريخ الأدبى - مثل احتجاج Armagh القذر - لا يمكن قراءته بشكل أساسى . وعلى الرغم من أن استخدام التضحية من جانب

كتاب مسرح الـ Abbey يتطابق بشكل كبير مع النموذج الأنثربولوجى المقبول (فالتضحية تتضمن الافتداء وإعادة التوليد؛ فالضحية ذكر بينما الذى يضحى من أجله أنثى) إلا أن ذلك النموذج لا يمكن أن يساعدنا فى فهم ما يحدث لجسد الضحية . تمعن - مثلا - في تأملات Beer على قوة تحمل مشهد التضحية البشرية :

جسد بشرى يتم سحبه ووضعه على قربان يشبه الوتد بينما قس من الأزتيك مستخدمًا سكينًا يفتح بطن الضحية بالضبط من تحت القفص الصدرى ويدخل يده فى صدر الضحية ويخرج القلب النابض ... وهذا العمل المتعلق بالتضحية هو موضوع نرجع إليه باستمرار لأنه يؤثر فينا بشدة ولا يمكن أبداً لمنطق التضحية أن يعنى كلية بالفرض. ومثل الآخرين فإننى انجذبت من خلال السؤال الوجودى عما يحرك الرجال لأن يفعلوا ما فعلوه . لماذا يجعلون الأشياء تنزف وتموت باسم ما هو مقدس؟

ولكن الصورة التى يرسمها Beers بهذه الألوان هى بالضبط الصورة التى لا تظهر على خشبة المسرح الأيرلندية خلال هذه الفترة - على الأقل ليس دون احتجاج شديد مثير. ولا يمثل فقط موت Michael فى Cathleen ni Houlihan ولكن لا يسمح له بالحدوث داخل إطار الزمن للمسرحية وحتى Synge الذى يصر فى غير تهذيب على إحضار الجثث والأشخاص المحتضرين على خشبة المسرح سبب إهانة شديدة لجمهوره كما جعل محاولتى اغتيال

Christyتقع خارج خشبة المسرح. وبعد أن تم التبليغ عن موت Minnie فى مسرحية "خيال مقاتل **Shadow of a Gunman** " من خارج خشبة المسرح وقتل Johnny فى "چونو والطاووس **Juno and paycock** " بين المشاهد ، يعرض O'Casoy على خشبة المسرح موت Bessie Burgess فى مسرحية "المحراث والنجوم **"The Plough and the Stars** وهى مسرحية تم إدانتها من جانب الجمهوريين كنوع من الخيانة لشهداء انتفاضة ١٩١٦ م المضحى بهم. لقد عملت دراما التضحية من أجل الوطنيين فقط ؛ عندما لم تسمح للضحايا بأن "ينزفوا ويموتوا" على خشبة المسرح. إن فهم وجهة النظر الطبية عن الجسد وكيف يتحول النوع والجنس من خلال هذه العملية الطبية يمكن أن يساعدنا فى فهم السبب فى إصرار الجماهير الأيرلندية على إبقاء الجسد المضحى به مخفيًا.

ولكن نجد أن اتخاذ منهجا ماديا وتاريخيا بشكل أكبر نحو التضحية يغير أيضا من فهمنا للنضال السياسى الذى يحدث خارج المسرح. والنصف الثانى من انحراف Beerوالذى فيه القوة العميقة لمشهد التضحية تقاوم وتنفى قوة نوع التحليل العقلى والذى شجعنى على الانغماس فيه ، كما يشير إلى كيفية تشكيل قرارات الصراع السياسى المعاصر من جانب الفهم الانثربولوجي للتضحية. ومن الواضح أنه من وجهة نظر Beer أن ما يدفع الرجال" إلى التضحية ببعضهم البعض هو دافع نفسى أكثر عمقًا من أى شئ يمكن تفسيره ماديًا أو عقلانيًا.

وعندما يتم تطبيق هذا الفهم للتضحية على التاريخ الأيرلندى فى القرن العشرين ، فهو يخرج لنا قرارات مثل قراءات Padraig O'Malley عام ١٩٩٠ م فى "العض عند القبر Biting at the Grave" ، والتى تمثل إضراب الجوع عام ١٩٨١ م كتكرار شعائرى لثورة عيد الفصح:

> بوسعك أن ترى الأمر كقصة : القليل تم اختياره ، صفوة الصفة ، يلجأون إلى أخذ الأمور فى أيديهم ومستعدون للتضحية بأرواحهم لكن ينجزون من خلال سفك الدماء مالا يستطيعون إنجازه من خلال القوة الجسدية ... والقصة بالطبع تمت كتابتها . وكان التاريخ جزءًا من الأساطير الوطنية.

ويؤكد O'Malley على أن الإضراب يثبت "أننا نظلم أنفسنا" . وفى حقيقة الأمر أننا لو سلمنا بوجهة النظر الانثربولوجية فى التضحية كتعبير عن الدوافع البدائية الفطرية ، فإن هذه هى النتيجة الوحيدة التى يمكن أن نصل إليها.

وعلى النقيض من ذلك ، فإن تاريخ Beresford عن اضراب الجوع نفسه ينظر إلى صورة التضحية كوسيلة استراتيجية نحو نهاية سياسية محددة - هزيمة السياسة الإجرامية البريطانية . واتصالات الجيش الجمهورى الأيرلندى التى يشير إليها Beresford تكشف أن المنظمين والمضربين كانوا على علم بأهمية الشهادة كنوع من الدعاية فيما يتعلق بكيفية الحصول على أكبر قدر من

٣

التأثير السياسى من كل حالة وفاة. وتدعم قوة الرمز فى التضحية المضربين وهم يصومون ويبقون على الضغط على إنجلترا ولكنها لا تعرض كتفسير للإضراب.

والاختلاف بين هذين التحليلين ليس مجرد اختلاف أكاديمى. فنجد أن قراءة O'Malley تنتهى إلى أن الأيرلنديين بوسعهم وعليهم أن يضعوا حدًا لظلمهم من خلال رفضهم الموت فى سبيل أيرلندا. وفى قراءات Beresford، فإن سياسات ثاتشر Thatcher هى المسئولة عن شكل سياسة التضحية فى أيرلندا ، ولهذا فإن أى حل لمشكلة العنف فى التضحية يسمح هكذا للمعلقين بمحو العنف الاستعمارى وأن يمثلوا الصراع السياسى فى أيرلندا كصراع خالد فى ذاته.

ولأننى مهتم أساسا بكيفية عمل علم أساطير التضحية كقوة متعارف عليها، فقد اخترت التركيز على كتّاب المسرح المعترف بهم مثل Yeats ، والذى ساعدت أعماله الأولى فى تأسيس تراث التضحية، والذى ثار عليه فيما بعد، وكذلك Synge الذى حثت سخريته من ذلك التراث على إحدى أكثر أعمال الشغب فى العصر، وكذلك O'Casey الذى كان لهجومه على أسطورة التضحية صدى عند جمهور نفذ صبره بسبب عنف التضحية بعد أربع سنوات من العيش وسطه . أما الاستثناء الوحيد فهو Pearse الذى جادل الكثيرون بأنه ليس معروفًا ولا كاتبًا مسرحيًا، وعلى الرغم من ضآلة انتاجه الدرامى فإن كتابات Pearse مهمة جدًا بالنسبة لهذا المشروع . ولقد خصصت له فصلا لأن عمله يقدم توضيحًا رائعًا

عن أنه كيف كان ممكنًا – من خلال تمثيل وطنية التضحية – تحويل التركيبات الاستعمارية فى الموضوع الأيرلندى من خلال إعادة تشكيل مفاهيم النوع والجنس.

أما ادعاء Pearse أن سفك الدماء كان تطهيرًا وأن "الأمة التى تتطر لسفك الدماء كنوع من الرعب النهائى تكون قد فقدت رجولتها" (كتابات وخطب سياسية، ٩٩) فهو أحد الأمثلة المتكررة عن بلاغة التضحية الجمهورية . ولم يكن Pearse هو أول أو آخر من يربط بين العنف والذكورة أو يصر على أن المرء يصبح أيرلنديا فقط من خلال سفك الدماء. وقد أوضحت ثاتشر قوة ذلك المفهوم عن الذكورة الايرلندية عندما تساءلت إذا كان المشاركون فى اضراب الجوع H.Block قد خرجوا ليبرهنوا على رجولتهم (Beresfold ٢١٢). وكما يزعم Jones و Stallybrass فى "تفكيك الغضب" فإن تعليق تاتشر يعتبر جزءًا من الاستراتيجية البريطانية التى يعود تاريخها إلى وجهة نظر دولة أيرلندا الحالية لـ Spenser، والذى فيه طور Spenser رؤيته للأيرلندى على أنه شخص فائق الذكورة والعنف ويقاوم بشكل بطولى كل أنواع التغيير لكى يبرر إصراره الخاص بأن الانجليزى لابد أن يكون أكثر حدة من الأيرلندى ويتبع سياسة الرعب" (١٦١) . وسياسة ثاتشر الاستراتيجية مثل رفضها فى الإشارة إلى المضربين كأى شئ غير "رجال عنف" يوضح أن الربط بين التضحية وهوية النوع موجودة ضمنًا فى محاولة بريطانيا السيطرة على أيرلندا والأيرلنديين من خلال تركيبهم.

إن بلاغة Pearse الذكورية لها تضمنيات ليس فقط بالنسبة للرجال الذين تخاطبهم ولكن أيضا بالنسبة للنساء اللاتى تتجاهلن . وحيث إنه دون إعادة الميلاد المتضمنة ، يفقد الموت قوته ، يتم تسجيل النساء فى روايات التضحية من أجل جعل سفك الدماء ليس مقدسًا فحسب ولكن أيضا منتجًا. والمثال على ذلك هو Yeats ودراما Gregory عن اسطورة القوة فى **Cathleen ni Houlihan** والتى فيها يحول قرار Michael بالموت فى ثورة ١٧٩٨ م Cathleen من عجوز عقيم إلى امرأة شابة تتمتع بالخصوبة "وتمشى كملكة" (VPL ٢٣١) . وليس معنى هذا أن الشخصيات النسائية المتضمنة فى دراما التضحية تفسر إعادة التوليد هذا من خلال الولادة ، وفى الحقيقة فإن Cathleen لن ترى أبدًا طفلاً لأن دورها الأسطورى يتطلب منها أن تبقى بعيدة عن الجنس. ولكن لأن Cathleen روحانية ولا يمكن الاقتراب منها فإن صورة جسدها الأنثوى ضرورية من أجل تحويل موت Micheal إلى استهلاك جنسى وجعله يحمل معنى فاكهة رمزية . وحقيقة أن Cathleen تقنع Micheal باختيار خصوبة استعارية فى زواجه من Delia يشير إلى أن أحد أهداف التضحية هو إعادة كتابة قصة كيفية إخراج الموضوع الأيرلندى - رفض الأم الأيرلندية الغانية حبًا فى أخرى رمزية والتى جسدها لا يمكن انتهاك حرمته والتى - لهذا السبب - فى وسعها تزويد الموضوع الأيرلندى بسلالة نظيفة . والاستثمار المكثف فى تلك الصورة عن الأنثى المثالية والتى لا يمكن الاقتراب منها هو الذى جعل الجماهير الوطنية حساسة

جدًا نحو تمثيل المرأة الأيرلندية . وعلى الرغم من أن ذلك الاستثمار يأتى من اعتقاد مشترك فى الارتباط البدائى والطبيعى بين المرأة والأرض الخصبة ، فهو أيضا يأتى من الأساطير الحديثة جدًا التى شيدها وعززتها العلوم الطبية.

الأجساد

لقد نشأت النهضة الأدبية الأيرلندية خلال الفترة التى أصبح فيها العلم هو السائد فى الثقافة والعلوم الطبية الغربية، والتى قبلت بالسلطة على الجسد البشرى. وأنا أدين بتحليلى هنا إلى Foucault وأيضا لجيل من أصحاب النظريات النسائية وعلماء ما بعد فترة الاستعمار ومؤرخى الطب والذين ألهمهم هذا العمل لكى يبحثوا فى شبكة علاقات السلطة التى شيدها الطب . وفى صميم كل هذا العمل الاقتناع بأنه : لكون العلوم الطبية ناجحة جدًا فى التعريف والتشييد والسيطرة على الجسد الإنسانى ، فإنه يصبح فعالاً فى تعزيز السيطرة السياسية والاجتماعية . ويصبح الطب قويًا بشكل خاص ولهذا فهو له مشاكله الخاصة عندما يمارس على أناس خاضعين لأشكال واضحة ومعروفة من الاضطهاد.

وقد عرفت النظرية النسائية الدور الذى يلعبه الخطاب اللغوى العلمى فى تحديد وتعزيز نماذج النوع وبالتحديد فى خلق جسد أنثوى باثولوجى محاط بالأخطار والذى يمكن للطب أن يعمل ويمارس سلطته عليه. وفى الأماكن المستعمرة كما أوضح Arnold و Watts وآخرون؛ فإن التشييدات الطبية ليست

فقط المتعلقة بالجسد ولكن أيضا بالمرض والوباء والعدوى توفر دعما تركيبيًا ومؤسسيًا وأيديولوجيًا لمحاولات الإدارة الاستعمارية فى استغلال السكان والأراضى المستعمرة. والأشكال الثلاثة للسلطة - العلم والامبراطورية وسلطة الكنيسة - جاءت كلها فى المؤسسة الطبية الأيرلندية، وقد لعبت عملياتها خاصة على أجساد النسوة الأيرلنديات دورًا رئيسًا فى تشكيل مفاهيم الذكورة والأنوثة والصحة والمرض والخصوبة والتى أثرت فى المسرحيات التى أنتجها Yeats و Synge و Pearse و O'Casey واستقبالهم من خلال الجماهير الوطنية.

ومن النظرة الأولى تبدو العلاقة بين القومية الأيرلندية والطب الأرثوذكسى على أنها معادية بشكل واضح. وتعرف الكتابة القومية الأيرلندية بعد انتهاء القرن الطب المدعم من قبل الدولة على أنه وسيلة استعمارية وتحاول إثارة المقاومة عليه. غير أن تلك الحركة القومية نفسها تقبل بالتعامل الطبى مع الجسد - لأنها لا تنفصل اجتماعيا عن تعاملات الذكورة والأنوثة والتى فيها يتم استثمار الحركة الوطنية بشكل كبير. وهكذا تقبل القومية الأيرلندية وجهة النظر الطبية عن الجسد ولكن عن غير ارتياح وفى قلق. وأريد القول بأن الجماهير الوطنية قد نظرت إلى Yeats و Synge و O'Casey (فى وقت إنتاج مسرحية "المحراث والنجوم") كمشتركين فى المحاولات العلمية الاستعمارية من أجل السيطرة على الجسد الأيرلندى وأن ذلك كان أحد الأسباب التى جعلت المناقشات حول تمثيل "الحياة الأيرلندية" تركز على النوع والجنس . وقبل أن أتطرق إلى ذلك القول ومع ذلك ، فإننى أحتاج إلى تفسير ما أقصده بالمصطلح

"العلم الاستعمارى" ولماذا صالحًا يعد وصفًا للممارسة الطبية الأرثوذكسية فى أيرلندا القرن العشرين.

والطب كما يفهمه العالم الغربى قد تم وضع الأساس الأول له فى أيرلندا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر . وقد عاشت انجلترا وأوربا الثورة الطبية فى الوقت نفسه تقريبا. والفرق هو أنه فى أيرلندا نجد أن الطب الحديث قد تم استيراده من جانب الصفوة المستعمرة. ومهما طور الأيرلندى ابن البلد فى التراث الطبى ، لا يتم إدماجه فى المؤسسة الطبية الاستعمارية . وفى كتاباتها فى مجلة Dublin للعلوم الطبية عام ١٨٨٤ م، تعبر Macalister عن حزنها لأن المؤلفات الطبية العديدة باللغة الأيرلندية والتى تم تجميعها فى الأكاديمية الملكية الأيرلندية لم يتم ترجمتها . وقبل الوجود فى جامعات أيرلندا والمستشفيات التعليمية كان الممارسون الأيرلنديون يتلقون تعليمهم فى الأساس فى انجلترا أو سكوتلندا . وكانت المؤسسات الكبرى مثل كلية الأطباء الملكية فى أيرلندا ينبنى تشكيلها على نمط المؤسسات المشابهة فى انجلترا ، وكانت المهنة والأفراد المنتمون إليها تتطابق مع الثقافة المدنية . ومن الناحية المالية، والفعلية والأيدلوجية كانت مهنة الطب فى أيرلندا تتطلع إلى انجلترا من أجل الإلهام.

والحقيقة التى تقول إن الطب فى أيرلندا كان فى الأساس مؤسسة انجلو أيرلندية لن يجعل الأمر بالضرورة مؤامرة فى المشروع الاستعمارى، وعلى أية حال فإن الدراما كانت استيرادًا بريطانيا أيضا . ومع ذلك فقد أصبح من الواضح

وقبل القرن العشرين بزمن طويل أنه فى أيرلندا يشترك الطب والإدارة الاستعمارية فى علاقة تكافلية وتعتمد على بعضها البعض حتى أن المصطلح "سياسة الجسد" بدأ يصبح شيئا أقرب إلى الاستعارة . وفى مقدمة **التشريح السياسى لأيرلندا** عام ١٦٧٢ م لـ Petty، على سبيل المثال، فإن التمييز بين جسد أيرلندا السياسى المستعار وأجساد الموضوعات الأيرلندية الفردية أصبح شيئًا يصعب الإمساك به :

كما أن التشريح هو أفضل الأمور التي يمكن البناء عليها فى الطب؛ فهكذا ينطبق الأمر أيضا على السياسة وأن التدريب على الجسد دون معرفة التناسق والأنسجة والنسب هو شئ عرضى مثل ممارسة النساء المسنات.

وبالإضافة إلى ذلك ومثلما يجرى طلاب الطب أبحاثهم على الحيوانات المعروفة والرخيصة وحيثما يكون الارتباك والحيرة – بالنسبة للأجزاء – قليلين جدًا ، فقد اخترت أيرلندا كحيوان سياسى والتى عمرها بالكاد عشرون عامًا ولم تصبح الدولة معقدة جدًا والتى لى معها علاقة تخاطب منذ الولادة (من Macalister 8).

ويناسب تعريف Pelty لأيرلندا على أنها نوع من "الحيوانات المعروفة والرخيصة" مع منضدة التشريخ وهو أحد التجارب المبكرة لإحدى سلع البلاغة

الاستعمارية : تشييد المشروع الاستعماري كأحد فروع الإنسانية. وفي هذا السياق توحي المقارنة بأن أحد تأثيرات هذه البلاغة هو جعل الأجساد الأيرلندية متاحة أمام طلاب الطب كموضوعات يمكن التدريب عليها. وهكذا فإن وجود الموضوع الاستعماري يؤدي إلى موضوعات تجريبية عديدة . وتزود القوى الاستعمارية المؤسسة الاستعمارية الأنجلو أيرلندية بالأجساد التي تحتاجها، ويرد الطب هذا المعروف من خلال تشييد تلك الأجساد طبقا لتصميمات الإدارة الاستعمارية.

وكما توضح Poovey في تاريخ الحقيقة المعاصرة ، فإن Petty والذي أتى إلى أيرلنداعام ١٦٥٢ م كطبيب رسمي من جيش Cromwell الغازي - كان لديه أسبابه في اختيار أيرلندا كموضوع ليس له علاقة برفض الثمن والوفرة أو بساطة التركيب ، وكانت كتاباته السياسية يحركها اهتماماته الاقتصادية الخاصة (Poovey ١٢٥- ١٢٦) . وفي الحقيقة فإن Poovey يتعرف على كتابات Petty حول أيرلندا كمرحلة مهمة في إنتاج الحقيقة المعاصرة - وحدة "موضوعية" جعلها حيادها جذابة للحكومات التي تبحث عن تقوية مواقفها الدولية والوطنية" (٩٣) - ويقول إن Petty عمل كهمزة وصل بين الفلسفة الطبيعية والارتقاء بالعلوم النظامية للثروة والمجتمع" (٩٤) . وقد ساعدته سلطته كطبيب في العمل "كوسيط" ومن خلاله أمكن تطبيق مبادئ الفلسفة الطبيعية على الموضوعات السياسية (٩٤). وفي عمله فإننا نرى المعرفة الطبية تعبر الحدود وتمارس

سلطتها على الأراضى الأيرلندية والاقتصاد الأيرلندى. وقد سمح الانصهار الذى قام به بين السلطة السياسية والطبية - سمح له بخلق نموذج نظرى استطاع أن "يضع أساسًا" لقيمة الناس وجعل بالإمكان بالنسبة للحكومات المستعمرة أن تحدد "قيمة البشر ... بمصطلحات مالية وليست دينية أو أخلاقية (Poovey ۱۳۲) . والنتيجة الرئيسية لهذا الربط بين السلطة العلمية والسلطة الملكية هو إيجاد نظريات يعتمد عليها الاقتصاد السياسى المعاصر مثل "الثروة القومية" أو "عدد السكان" (۱۳۷) . وهكذا فإن عمل Petty يولد فى النهاية الأفكار الاقتصادية المتعلقة فيما يتعلق بالعلاقة بين الحجم وتركيبة سكان أيرلندا، وصحتها الاقتصادية والتى تؤثر بشدة على الأيديولوجيات التى يعتنقها الوطنيون الأيرلنديون خلال أوائل القرن العشرين.

إذن، فإن استخدام Petty لاستعادة التشريح تدعم إدعاء Poovey بأن العلم قد أصبح ذا قيمة كأداة سياسية بسبب مقدرته على إنتاج موضوعية واضحة يمكن أن تخفى دوافع أيدولوجية، وأن ذلك سوف يصبح أحد خيالات الخطاب اللغوي الاستعمارى والتى هى مفيدة جدًا . ويساعد استعارة تشريح Petty على الادعاء بأن قراره العمل على أيرلندا هو قرار براجماتى جدًا اتخذه المرء لصالح العلم ويسمح له بأن يقدم محاولته على أنها شئ لا يلقى اهتمامًا نحو كشف جسد الحقائق. وبالتحديد ولأنه تم تشييد المعرفة العلمية على أنها مجردة من التحيز والمحتوى الأيديولوجى فقد أصبحت مؤثرة جدًا بالنسبة للسياسات الاستعمارية.

وفى داخل نصوص Petty بالطبع ، فإن السلطة والمعرفة تعملان فقط على مستوى المنطق. غير أن تطويره للاستعارة يوحى بأن التداخل بين أنوع "الموضوع التجريبى" و"الموضوع الاستعمارى" يمكن أن يكون له نتائج مادية . وفى الحقيقة فإن اختيار Petty لأيرلندا كموضوع تشريحى كان له تنبؤاته. وقبل أن يجعل قانون تشريح عام ١٨٣٢ م من السهل الحصول على جثث بشرية من خلال القنوات الشرعية فإن المؤسسات الطبية البريطانية كانت تزود بأجزاء من الجثة. وعلى الرغم من أن نهش المقابر كان ظاهرة طبيعية فى انجلترا واسكوتلندا ، فإن المقابر الأيرلندية كانت توفر بعضًا من هذه الجثث غير الشرعية.

وطبقا للمؤرخ الطبى الأيرلندى دكتور Fleetwood، فإن الصحف الأيرلندية تعكس اهتماما عاما بنهش الجثث منذ بداية عام ١٧٣٢ م. وما جعل الموقف الأيرلندى مميزًا هو وجود تجارة التصدير إلى لندن وأدنبرة. وقد أصبحت دبلن مصدرًا مهما للجثث الرخيصة والتى مع العشرينات فى القرن ١٨ تم الاعتراف بتجارة الجثث – على الرغم من الاشمئزاز والرعب – وذلك كتجارة مهمة فى أيرلندا. وفى ١٨٢٩ م كتبت Erinensis فى Lancet بأن تجارة الجثث تساهم بشكل رئيسى فى الطب الغربى.

إن تجارة الجثث على الرغم من كونها أكثر الأشياء شناعة فى تاريخ الطب الأيرلندى. إلا أنها تعد توضيحًا كلاسيكيًا للشراكة بين السياسة الاستعمارية والتقدم العلمى وتأثير ذلك التقدم على الأجساد الأيرلندية . وبفضل الجهود

البريطانية فى إبقاء أيرلندا غير مستقلة اقتصاديا أصبح الجسد البشرى مصدرًا طبيعيًا آخر يباع بثمن رخيص. وتفوقت انجلترا فى إدخال تلك الأجساد فى المعرفة العلمية ، والذى سوف يعاد توزيعه من خلال المؤسسة الطبية الأنجلوايرلندية . وتتناسق تجارة الجثث تاريخيًا مع مشروع إطعام الأطفال الرضع الذى وضعه راوى اقتراح متواضع لـ Swift عام ١٧٢٩ م وهو تلميح إلى أن السياسات الاستعمارية الأيرلندية فى القرن ١٨ قد وصلت إلى نتائجها المنطقية، وأن الإنسان قد أصبح عملة لاقتصاد آكل لحوم البشر.

والتخلف بمقرده لم يكن فى وسعه التسبب فى هذا الشكل الغريب من الاستغلال. واذا كانت تجارة الأجساد تدين بوجودها إلى فقر أيرلندا فى الهندسة الصناعية . فهى تعتمد أيضا فى وجودها فى أيرلنداعلى المؤسسات الطبية والمسئولة عن تدريب الأطباء الأيرلنديين. وقد كان نبش القبور سائدًا فى دبلن وحولها حيث كانت توجد أهم المؤسسات الطبية . وكان من الممكن فقط وجود تجارة الأجساد من خلال الاستعمار والعلم معًا : فالإدارة الامبريالية تخلق المناخ الاقتصادى المطلوب ويوفر العلم المطالب المحلية. وهو شئ أيضا كان بالإمكان حدوثه فى أيرلندا - والتى هى بعكس المستعمرات الانجليزية الأخرى - حيث كانت قريبة بدرجة تجعل من هذه التجارة سلعة عملية.

وتظهر تجارة الأجساد أن موقع أيرلندا الفريد فى الامبراطورية قد أثر فى علاقتها بالطب الأرثوذكسى- وأن العلاقة التى صاغها Petty بين اشكال الطب

والسياسة المتعلقة بالسلطة / المعرفة لها نتائج خطيرة بالنسبة "للحيوانات المعروفة والرخيصة" والتى وعد بتشريحها بلاغيا. وإذا كان الأيرلنديون لم يوجدوا هناك لرؤية هذه الأجساد وهى مفتوحة على مناضد التشريح البريطانية، فقد شاهدوا المقابر وشموا رائحة الجثث المتحللة والتى كانت غالبا ما تشحن فى سفن الركاب التى تعمل بين لندن وأدنبرة. ومع بداية القرن التاسع عشر ، فقد أصبحت التجارة سرًا مكشوفًا فى دبلن لدرجة أن الممارسين أحيانا "كان يتركون الجثث العارية فى الطريق العام بينما ينتظرون وسيلة انتقال" (Fleetwood ٦٩). ويوثق Fleetwood عادات الدفن والتى تطورت لكى تجعل من مقابر العشاق شيئا يصعب سرقته ؛ وفى رأيى أن تأثيرات هذا النوع من السلطة كانت وما زالت يمكن الوصول إليها بشكل أكبر. وقد وضعت تجارة الأجساد الأساس لتعميمات الأطباء البريطانيين مع خريطة أكثر تفصيلا للتشريح البشرى. وما قد تعلمه الأيرلنديون من تجارة الأجساد هو أن أجسادهم لم تكن فى أمان.

ومع بداية القرن العشرين كانت تجارة الأجساد مجرد ذاكرة قد خبت . غير أن الطب كان لا يزال يعمل على الأجساد الأيرلندية ، وكانت التأثيرات لا تزال مرئية، وأنا أقول إنها مرئية على الأجساد الأنثوية أكثر من الأجساد الذكورية. وتأتى هذه المرئية الزائدة من التراث الغربى الذى يصر على الفصل بين الجسد المنتهى والذى لا يتمتع بالكمال والنفس الكاملة الخالدة والتى لا تنتهى ويطابق الأنوثة مع اللاعقل المرتبط بالجسد" (Grosz ٤). ولكن فى أيرلندا فإن ذلك

التأثير يزداد من خلال تاريخ التدخل الاستعماري والذى جعل أجساد النساء الأيرلنديات خاضعة للعلوم الامبريالية.

الميلاد

إن الطريقة التى بها شيدت الجماهير الأيرلندية وكتاب المسرح الأيرلنديون صور النساء الأيرلنديات قد تأثرت بالتاريخ الذى تشترك فيه أيرلندا مع الأماكن الأخرى المستعمرة، وهو أيضا نتاج لظروف محددة تربط أيرلندا بحالات أخرى لانجلترا مع الحكم الامبريالى، غير أن هناك انقسامًا فى الرأى حول مسألة كيف أن تلك التجربة يمكن أن تتصل بما حدث بعد ذلك فى آسيا وافريقيا والامريكيتين . فعلى سبيل المثال فإن كمًا كبيرًا من المنح العلمية تشير إلى المحاولات البريطانية فى إنتاج والإبقاء على التمييز العنصرى بين الانجليز والأيرلنديين ، ومع ذلك ، فإن هذا التمييز قد انهار فى وقت مبكر وبشكل تام أكثر من التمييز العنصرى الذى سببته الغزوات الأوروبية فى أماكن أخرى، وهكذا فإن علاقة أيرلندا بالآخر الامبريالى تختلف بالضرورة عن تلك القائمة فى الهند أو نيجيريا.

واصرار Yeats على استخدام الخصوبة الأنثوية فى خدمة الدراما الوطنية تمثل نموذجا معياريًا للخطاب اللغوى الوطنى وهذا التاريخ المحلى. ويدافع Anderson فى **Imagined Communities** بأن الحركات القومية لديها

المقـدرة علـى إلهـام الحب ، وغـالبًـا حب التـضـحيـة بـالذات" (١٤١) ، من خـلال تحـريك "مـفـردات صلة النسب"(١٤٣) من أجل خـدمـة فكرة القـومـيـة. والرواية العـائلية تعتبـر مفيـدة فى أنها تقـدم "القومية" كصفة أسـاسيـة لا يمكن تجاهلها، إسهام طبيعى مثل لـون الجلد والنوع والأبوة وعصـر الميـلاد. وهكذا تجعل الفكرة إنسـانيـة وثابتـة ومـجسـدة بما يكفى لإلهـام التكريس والتضـحيـة. ولا يسـتكشف Anderson النتـائج بالنسبـة لنسـاء استـخـدام قومية الـرواية العـائليـة ، غيـر أن الآخرين لديهم.

وكــمــا تـوضح مـنـاقــشــة Alarcon عـن أســاطيــر Malinche وعــذرية Guadeloupe، فإن الإصـرار على الحمل .. كـوظيـفـة ثقـافيـة أولية عند النسـاء ليست ظاهرة غـريبـة على القومية الأيرلندية. ويصبـح هذا التكاثر المزدوج شيـئا مـهـمـا - وهكذا تصبح النسـاء أكثـر ارتبـاطا به - بالنسبـة لعـدد من الحـركـات القوميـة التى تتعـامل مـع ما بعـد الحكم الاسـتـعـمـارى. ويناقش Radhakrishnan هذه الظـاهرة فى "القـومـيـة ، النوع والرواية" مـدافـعـا بأن القـومـيـات مـا بعـد الاستعمار تتساوى فى السيطرة على الشعب مع السيطرة على أجساد الأناث لأن هذا يمكنهم من حل المشـاكل المتضاربة عن صورة الغرب باسم التقـدم والتحـديث والتصنيع والقـومية وقبـول الافتـراض بأنه بالنسبـة لشـعب العـالم الثـالث "كونهم أنفسهم" "وقد أصبحوا شعوبًا حديثة" يمكن أن يكون فقط أنشطة متبادلة ، وهذه الحـركات القـوميـة تطور نموذجًا شيـزوفـرانيًا من الهوية (Radhakrishnan ٨٥ - ٨٦). وتظل روايات التطور السيـاسى والقومى أسيـرة لهوية الاسـتـارة فى الغـرب

"بينما يتم اعادة بناء ما هو شخصى وخاص طبقًا لمفاهيم مثالية فى ثقافة ما قبل الاستعمار . ويتم تجاهل التجربة الفردية للمرأة فيما يتعلق بالامبريالية ، حتى يمكن لجسد الأنثى أن يصبح وعاء "لفقر أساسى" غير فاسد (٨٦) والذى لابد أن يحمى من تلوث التطور . ويتم تطبيع الرغبة الشيزوفرانية فى الوفاء بتوقعات الرواية التطورية الغربية بينما يتم الإبقاء على الهوية القومية وذلك من خلال تقسيمها فى سياق خطوط النوع : عالم الذكورة التكنولوجى والسياسى الذى يسير نحو التحديث بينما يتم حصار النساء فى عالم الأسرة الذى لا يتغير.

ووفقا لنموذج Alarcon فإن دور المرأة كحافظة لذلك الفقر الأساسى يستند إلى وظيفة المرأة الإنجابية. وتلك الوظيفة بالطبع تؤمن تقريبًا كل تركيبات الأنوثة، غير أنه بالنسبة لمن خضعوا للحكم الاستعمارى ، تزداد أهميتها بشكل خاص. ويتسبب تهديد العملية الجنسية بين المستعمِر والمستعمَر فى حدوث كوابيس ليلية تتعلق بتمازج الأجناس. وبالنسبة لمن يخضع للاستعمار فإن الأمر يمكن أن يصبح رمزًا قويًا للاتصال الحميم وغير المدبر مع ثقافة حليف معادية. وهكذا فإن دور Malinche كمترجم لـ Cortez وعشيقته يمزج تدمير اللغة القومية والثقافة مع الاتصال الجنسى والذى سمح للمستعمر الأسبانى بتلويث السلالة الأزتيكية. وقد أصبحت مفيدة لأن قصتها تسمح بطرح مشكلة معقدة بكلمات بسيطة : لو أن Malinche لم تبع جسدها ، كان يمكن تجنب بيع الأمة معه. والجانب الأخلاقى فى هذه القصة هو أن أهل Chicanas المحدثين يمكن أن يعوضوا هذه الخسارة من خلال رفض انتهاكها ، والسماح بانتظام سلوكياتهم الجنسية من خلال حركة Chicano وليس من خلال رجال Chicano.

إن الوظيفة الإنجابية للمرأة المستعمرة والمبالغ فى أهميتها تصبح أكثر تعقيدًا عندما يؤدى الحكم الاستعمارى إلى التدخل المباشر فى التناسل البشرى. وتتضح العواقب فى حالة الهند فيما بعد الاستقلال حيث فرضت الحكومة المركزية والتى تسيطر عليها الصفوة المتحضرة ، وذلك خلال السيتينيات والسبعينيات ، سياسة تنظيم الأسرة التى أخضعت سكان الريف للتعقيم الجراحى على نطاق واسع. وعندما يتم استخدام الطب الإنجابى كوسيلة إجبارية، فإن الخيارات الإنجابية تصبح مقررة بشكل مبالغ فيه ، ولم تعد الممارسات مثل تنظيم النسل ، والتعقيم والإجهاض متاحة أمام اختيارات النساء والتى فرضت عليهن. وإذا كان هناك تحيز ذكورى فى الطب الإنجابى فإن تاريخ الهند يوحى بالتحيز الامبريالى أيضًا.

ولأن طب النساء والتوليد كان يمارس على النساء بواسطة الرجال فقد كان هناك اختلاف قوي كامن بين الطبيب والمريض مكّن طب النساء والتوليد من أن "يتحكم ويحتفظ" بالجسد الذى كان يعمل عليه، ويشكل ذلك الجسد طبقا لمواصفاته الخاصة ، ويكشف احتياجاته وعيوبه ونقاط ضعفه. ويبدو مثال أيرلندا واضحًا فى أن تخصص طب النساء والتوليد كان يفترض أهمية أكبر فى داخل المجتمع الطبى والمجتمع الأيرلندى من التى كان يحظى بها فى الأماكن المستعمرة الأخرى . ولأن أكثر الأشكال المرئية فى الممارسة الطبية كان هو الذي يتم حصريًا على النساء ، فإن القلق المرتبط بالتقدم الطبى أصبح مرتبطًا أكثر بجسد الأنثى.

إن شهرة طب النساء والتوليد فى أيرلندا يدين ببعض الشئ إلى مجرد الصدفة : يتعرف معظم المؤرخين على النصف الأول من القرن الثامن عشر

والذى تصادف أيضا أن يكون الفترة التى كانت تعمل خلالها طبقة المستوطنين فى أيرلندا بطريقة ناجحة جدًا من أجل تأسيس هوية سياسية واقتصادية وثقافية مميزة لأيرلندا الانجلوية - كفترة أساسية فى تطور طب النساء والتوليد.

ولأن طب الولادة كان تخصصا جديدًا، فقد كان المجتمع الطبي الأيرلندي الناشىء يأمل فى تحقيق نوع من التميز فى مجال حقق قدرًا كبيرًا من النجاح . وبمجرد أن بدأ طب التوليد يتطور فى الجزر البريطانية ، أصبحت أيرلندا فى الصدارة. و قد نشر جيمس وولفريدج ، و الذي كان يعمل بالتوليد، أول كتاب عن طب التوليد باللغة الإنجليزية عام ١٦٧٠ م وكان عنوانه أو Speculum Matricis , The Irish Midwives' Hand-Maid، فى حين صدر أول كتاب دراسي مهم باللغة الإنجليزية عام ١٧٤٢ م، و كان من تأليف الطبيب الأيرلندي فيلدنج أولد. و تأسست أول مستشفى داخلي (والتي سميت فيما بعد مستشفى روتاندا) عام ١٧٤٥ م فى دبلن، و كانت أول مستشفى للولادة أقيمت فى الجزر البريطانية. و منذ ذلك الحين، "تم تأليف مئات الكتب و آلاف المقالات التي قدمت إسهامًا أيرلنديًا متميزًا فى طب التوليد" (ميرفى لولس ٢٥).

كان من الواضح أن تاريخ طب الولادة فى أيرلندا، (ذي القائمة الطويلة من الأعمال الرائدة) قد قدم تحديًا للهيكل الطبي "الاتحاد" ، و الذي قد حدده

ماسلويد كسمة مميزة للتقدم العلمي فى الإمبراطورية البريطانية: فبدلا من أخذ التقدم عن انجلترا، كانت مستشفى روتاندا رائدة فى التجديدات التي كان يتم تصديرها إلى انجلترا ذاتها". و لو وضعنا ذلك فى سياق أوسع، فإن تقدم أيرلندا فى طب التوليد أصبح ذا شأن كبير فى مكانتها المهمشة. فقد جذب طب التوليد، كمجال جديد ، الأطباء الأيرلنديين حيث يمكنهم فيه اكتساب الخبرة المتخصصة التي ستجعل من دبلن مركزًا طبيًا أعلى فى المستوى من لندن، وأدنبرة. لكن ذلك أيضا كان بسبب مجموعة الظروف التي أفرزت الاتجار فى الجثث و تصديرها.

لم يكن الطب الأيرلندي فى القرن الثامن عشر قادرًا على منافسة الطب الانجليزى فى المكانة المؤسسية الرفيعة. لكن ما كان يتمتع به الطب الأيرلندي ولم يكن لدى الطب الانجليزى هو أنه كان متاحًا و متوفرًا لعدد كبير من السكان التي كان يطلق عليها " الحيوانات العامة الرخيصة". و إن لم يكن ممارسو مهنة الطب قد استطاعوا مجاراة الطب الانجليزى على المستوى النظري، فقد تفوقوا فى الخبرة العملية. فعلى سبيل المثال، فى عام ١٨٤٣ م تحدث محرر لصحيفة "جريدة دبلن الطبية" بفخر عن دبلن على أنها "مدرسة الطب العملي" حيث يتعلم "طالب الطب فى المرحلة الإكلينيكية .....فنًا عظيمًا من الشمول العقلي – و هو الإلمام بكل ظواهر الحالة، سواء أكانت جسدية، أو حيوية، أو زمنية، و التفكير فى كل ذلك بدقة. و بهذه الطريقة، يتشكل "عقله الطبي" و هو الشيء الوحيد الذي

يحتاجه الطبيب الجيد، و الذي لن تستطيع أي كتب دراسية أو أي عدد مضاعف من المحاضرات أن تخلقها فيه" (جريفس ١٢٥).

وإذا كان المؤلف يبدو مدافعًا، فلديه سبب معقول فى ذلك. فان كانت المؤسسة الطبية أصبحت في النهاية تصطبغ بالصبغة العملية ، فقد كانت فى البداية تنظر بازدراء للمعرفة العملية - و هو احتقار سجّله بتي Petty في نبذه "للممارسة العادية "من" النساء العجائز والمجربين". و إن كان فى بعض التخصصات الأخرى، كانت المنزلة الكبرى للعالم الضليع فى الجانب النظري أكثر منها للطبيب السريري ، فإن العكس هو الشائع فى طب التوليد.

وفى كل الكتابات الخاصة بالتوليد، تميزت المعرفة العملية على حساب المعرفة النظرية ، و التي كانت تحفل بشكل غير مريح ب "الخرافات" التي كانت تتسم بها ممارسات القابلات. ففي دبلن عام ١٧٤٢ م، ميز فيلدج أولد و الذي كان يعمل بالتوليد أطروحته عن "المخططات" الطائشة لأسلافه الذين "لم يستفيدوا من البوصلة إلا فى الأمور النظرية" (٩). و فى مقدمته لأطروحته المهمة عن التوليد عام ١٧٦٤ م، يجزم طبيب الولادة الانجليزى وليم سميلى أنه "تحاشى بكل جهده كل ما هو نظري" (٣)، لأن ذلك يعد ذا "أهمية طفيفة ...فى تحسن ممارسة التوليد" (xxxix) . و فى مقدمتهما لكتاب "ملاحظات فى التوليد" عام ١٨٤٨ م، يذكر كل من ماك كلينتوك و هاردى - و هما طبيبان

أيرلنديان من أطباء مستشفى روتاندا - أنه يمكننا القول إن "هدفنا الرئيسي والوحيد حقا ، هو أن نكون عمليين بقدر المستطاع، و أن نتجنب الأسئلة النظرية التأملية غير المثمرة" (٦).

هذا التحديد للتوليد على أنه مجال "عملي" بشكل مميز، جعله تخصصًا مثاليًا للأطباء الأيرلنديين، الذين كان لا يزال تدريبهم الفكري إقليميًا. وأصبح تفوق أيرلندا فى هذا المجال سبيلاً مهمًا لأيرلندا-الإنجليزية فى القرن الثامن عشر كي تدافع عن حقها وتصر عليه فى أن تكون ثقافة متميزة تقدم إسهامًا مهمًا و فريدًا لرابطة الشعوب البريطانية (الكومنولث). و يقدم أولد هذا الرأي الجدلي عبر مقارنته فى أطروحته بين مكانة أيرلندا السياسية و بين مكانة طب التوليد كنظام:

> ليس هذا الفن على الإطلاق الأقل شأنًا فى طب الكومنولث، بل على العكس من ذلك، إذ يعتمد عليه ليس فقط حفظ الأنواع، بل أيضا الطرق المتنوعة للتخفيف عن النساء الملتاعين، من الألم والمعاناة و الاضطرابات التي لا حصر لها، و الموت، و ما ينتج عن سوء الممارسة (أولد ٢).

يستشهد ميرفي لوليس بهذه الفقرة كمثال على العملية الاستطرادية التي بها اعتبر الرجال الذين يعملون بالتوليد أنفسهم "صناع علم جديد" سوف ينقذ

الأمهات من "الممارسات غير العلمية و غير العقلانية من جانب القابلات" (٥٢). لكن هذه الفقرة تشير أيضا إلى أن محاولة تحقيق سيادة أيرلندا فى مجال الولادة لم تكن منفصلة عن محاولة النخبة الأنجلو-أيرلنديين لرفع مكانة أيرلندا داخل إطار الكومنولث الذي أمدَّ بناءه أولد باستعارته عن المجتمع الطبي. إن عباراته تعكس الأنجلو-أيرلنديين غير المحددي المعالم: فهي ترتبط ثقافيًا وأيديولوجيًا بانجلترا، حتى أن أولد ذاته يعلم أن قراءة الإنجليز يعرفون أنه مواطن لا ينتمي إلى الدولة الأم، بل إلى "المقاطعة الأقل شأنا" . إن أولد عندما يطابق بين مهنته و بين أيرلندا، فإنه يجعل من رأيه بأهمية علم الولادة رأيًا لتفوق و سمو منزلة "المقاطعة" التي يزدهر داخل حدودها هذا العلم.

ومن ثم، فبينما كان تاريخ طب التوليد فى أيرلندا جزءا من عملية الاستحواذ التدريجي الأوربي الشامل على مجال التوليد من جانب مهنة الطب التي يسيطر عليها الرجال، فإنها توضح أيضا أنه فى أيرلندا كان لهذه العملية إيحاءات استعمارية. وكما يبين أرنولد فإن كل الطب الحديث "مرتبط إلى حد ما بعملية استعمارية" تتضمن "البحث عن حقوق احتكارية للجسد البشرى" تؤدى إلى ممارسات عدوانية تدخلية، لكن بالرغم من أن مزاولة الطب فى المستعمرات البريطانية كان لها "سابقون و نظائر فى أوربا القرن التاسع عشر" ، فإن الطب التدخلى يتخذ "شكلا استثنائيًا صرفًا و بارزًا" عندما تتم ممارسته فى موقع

استعماري و يقوم بدور كبير فى "العرف الثقافي و السياسي (٩). إن دور أيرلندا القيادي فى طب الولادة يقوى العلاقة بين عملية الولادة الفعلية و ولادة أيرلندا والتي يسميها ألاركون ب "الولادة المزدوجة". إن تحت رمزيّة التجديد والبعث التي جعلت التضحية مجازًا قويًا، كان مفهوم الخصوية الذي كان قد أعيد بناؤه طبقًا لتراكيب الفكر الولادي والذي دمج القراءة الولادية للجسم النسائي.

الموت

إن وضع المسرحيين الأيرلنديين في هذا المنظور يبرز العلاقة الخفية السابقة بين الإصرار في الأدب الأيرلندي على الأسطورة القربانية والخطاب السياسي وسياسة الجنس التي أثرت،(خلال عمليات العلم الاستعماري)،فى المفاهيم الأيرلندية للجسد عمومًا والجسد النسائي بشكل خاص. هذه القراءة مهمة ليست فقط لأنها تعرض عمليات شكل معيّن من الاضطهاد، بل لأنها تكشف أوجه الإنكار و الحذف التي تقوم عليها قوّة النموذج القربانى . و من أهم هذه الأشياء نبذ الجسد النسائي الذي ينكر تاريخ الألم والمقاومة الذي من المفترض أن يبين السرد القربانى ولاءه له.

إن فكرة البعث عبر التضحية بالدم تميز الجزاء البين للموت و تميزه على الجسد المادي الحي. إن خلق ما يسميه بيرس "التضحية النهائية" (بى دبليو اس

٦٦) يتطلب من الضحية النظر إلى القيمة الكبرى ، إلى الهدف الذي يسمو على احتياجات و رغبات جسده. إن ارتباط العنف الطقوسي والخصوبة يساعدان على المشاركة في هذه العملية من الإنكار بإظهار الوجود الجسدي ومعاناته المرافقة في الجسد النسائي، تاركًا الذكر غير مجسد و بالتالي سالم من الأذى. فعند لحظة الموت، يترك جسد الشهيد القصة، و يتحول ألمه إلى الجسد النسائي الذي يحوّل آلام الاحتضار إلى آلام الولادة. هذا التحول، الذي أنجز على المستوى المجازي غير المجسد في مسرحية " كاثلين"، يصبح أكثر حرفية في دراما ما بعد التقسيم، حيث يصبح الولاء السياسي مصدر تهكم ، والإخلاص الذي استثمر به بيتس و جريجوري مسرحية "كاثلين" يجب أن يجد وطنًا آخر.

ومن ثم، فإن المحاولات النسائية لوصف عملية خلق الاختلاف الجنسي عبر إنتاج الأجساد النوعية gendered لهي محاولات جوهرية لهذا المشروع؛ لأنها تقدم نقطة يمكن منها البدء فى استكشاف عواقب رفض النموذج القرباني لجسد الأنثى. و مع ذلك، فإننى حريص على ألا أشرع فى افتراض أن "الاختلاف الجنسي" ينبغي أن يفهم على أنه أكثر أهمية من أشكال الاختلاف الأخرى ، أو أن أشكال الاختلاف الأخرى قد تشتق من الاختلاف الجنسي (بتلر ١٦٧). على العكس، إن ما يجعل هذا الضرب من النظرية النسائية ذا فائدة فى هذا السياق

هو وصفه للجسد كنقطة "التقاء" بين روايات النوع و الطبقة و العرق و الهوية القومية - كدليل مادي لتلاقى الروايات و السجلات التي تنتج الذات الاستعمارية. إن السمو فوق الجسد - كما يفعل مايكل فى نهاية مسرحية "كاثلين"، و كما يحاول كونجال و يخفق فى نهاية مسرحية The Heme's Egg - يعنى ترك علامات النوع، و العرق و الطبقة و الجنس و التاريخ. و بالتركيز على تحقيق السمو، تتوقف دراما القربان عن الاعتقاد فى الحالة التي تدعيها لتمثيل و رفض الذات الأيرلندي المجسد فى حين تثبت ذاتية عالمية معنوية.

باستعادة ذلك الجسد إلى الرواية التي سقط منها، آمل أن أزيد فهمنا الفكري لكيفية تجريبنا للتجسيد، و لكيفية تأثير تمثيل الدراما للأجساد على هذا التجريب، و لكيفية تشكيل الضغوط السياسية للإنتاج الأدبي و المسرحي والمادي للأجساد النوعية. و فى الوقت نفسه، آمل أن هذا المشروع قد يقترح طرقًا متعددة لتصور مستقبل أيرلندا - ليس فقط سياسة النسل، بل أيضا القضايا القومية و الدولية التي تعتمد عليها: دور أيرلندا فى المجتمع الأوربي، ارتباطها بالنماذج الغربية للحداثة و التقدم، و إستراتجيتها للتعامل مع تأثيرات التقسيم، و العنف المستمر الذي، كما يفهم النموذج القرباني عادة، هو توضيح مضلل و غير مناسب.

ملخصات الفصول

الفصل الأول بعنوان " الجسد و الروح: ييتس، المجاعة و مسرحيتا كاثلين" يستخدم مسرحية ييتس و جريجوري "كاثلين نى هوليهان" عام ١٩٠٢ م لتعريف النموذج القربانى الذي سأقوم بدراسته، و يوضح العلاقة بين العنف و الخصوبة التي تعتمد عليه. و يرجع سبب الشهرة الواسعة لهذه المسرحية بين الوطنيين الأيرلنديين إلى التزامها بالتقاليد الأيرلندية الأدبية الوطنية و التصويرية فى وصف أيرلندا كامرأة جميلة فى حاجة للنجدة. اننى أؤكد أنها أيضا رد على المخاوف الخاصة بمسألة الخصوبة و معدل النمو السكاني اللذين يشكلان جزءًا من التراث الثقافي لمجاعات البطاطس فى الأربعينات من القرن التاسع عشر. وخلال مناقشة الجدل الدائر حول مسرحية "الكونتيسة كاثلين" عام ١٨٩٩، أبين أن ييتس يطور النموذج القربانى فى "كاثلين نى هوليهان" كوسيلة لتلافى القلاقل التي أثارتها مسرحية "الكونتيسة كاثلين". و يؤيد هذا الرأي هجوم منشور وجهه فرانك هيو أودونيل لمسرحية "الكونتيسة كاثلين"، و فيه يستفيض أودونيل فى نقده لإنكار النموذج الوطني لقوة الجسد المادي. و بالنسبة للحركة الوطنية المهتمة باستعادة ثقافة أيرلندا "نقية " و تطهير نفسها من "دنس" المؤثرات الخارجية، فإن حقيقة أن الجسد عرضة للضعف أمام القهر الاستعماري – و هو ضعف ظهر جغرافيًا أثناء مجاعات الأربعينات من القرن التاسع عشر – جعل

ذلك وضعًا فى غاية الخطورة. و بهذا كان رفض مسرحية "الكونتيسة كاثلين" جزءًا من محاولة واسعة لرفض ذلك الضعف برفض فكرة الوضع السلتى المؤنث/المريض كمكانة هوية. و باستخدام الخطاب البلاغي الذي أنتج عن المسرح الأدبي الأيرلندي فى جريدة An Claidheamh Soluis الناطقة بلسان حال "الرابطة الغيلية" ، فإنني أوثق المحاولة لبناء نسخة بديلة من الجسد الأيرلندي : الغيلي القوى ، تام الذكورة، الرياضي ، المفعم بالرجولة و الذي تمثل فحولته رفضًا للضعف المرتبط بنموذج أرنولد للسلتى المخنث. و بهذا تسهم الرغبة فى رفض جسد الكونتيسة كاثلين الضعيف فى بناء مستقطب للنوع يتم فيه إبعاد المذكر عن المؤنث ، فى محاولة لحماية مكانة الذات المذكر من ذلك الضعف.

والفصل التالي "تحت الحصار: الدم، الحدود، و الدولة" يبين كيف أن مناصرة ييتس لسينج قادته إلى إعادة التفكير فى الافتراضات السابقة عن العلاقة بين السياسة القومية و النوع (أو الجنس). إن الضجة التي ثارت حول مسرحية "فى ظلال الوادى" بينت كيف أصبحت الوطنية الأيرلندية مستثمرة فى بناء مثالي صارم من "الأنوثة الأيرلندية" و من البيت الريفي الأسطوري كفضاء معنوي يمكن إقرار هذا النموذج المثالي داخله. و يوحى ييتس فى مسرحية "على شاطىء بايلى" أن الوطنية تصبح فعالة فقط عند التوقف عن ذلك البناء الثنائي :

المذكر/المؤنث ، العام/ الخاص ، السياسي/الأسرى ، كما تصبح أيضا ذا تأثير عند قبول النموذج المائع للجنس و الذي يمثله كوشولين، و آيوف و الشاب. ويختتم الفصل بقراءة للشغب الذي أثاره عرض مسرحية سينج "فتى العالم الغربي اللعوب" كتعبير عن الغضب الوطني لاختراق سينج للحدود التي حاول الخطاب الوطني بناءها بين الجسد الأيرلندي و السيطرة الاستعمارية. و عبر دراسة الوعي المتزايد بالميكروبات و التطعيم، و المرض التناسلي الذي ظهر فى المطبوعات الوطنية والسائدة حينئذ، أُناقش كيف أن الذعر الذي أثارته معالجة المسرحية للنساء الأيرلنديات كان يخفى ذعرًا أكثر عمقًا يرتبط بتمثيل سينج للأيرلنديين كسكان قام المرض و الضعف بتصفيتهم.

ويتحرى الفصل الثالث ، وهو بعنوان " الإفراط فى الحب: بادريج بيرس والتصوير الجنسي للتضحية" ، تصوير بادريج بيرس الذكورى للنموذج القربانى. و بقراءة مسرحيات و خطب بيرس إلى جانب كتابات رفاقه الجمهوريين، أوضح أن محاولات بريطانيا لتشخيص العنف عند حدوثه فى سياق أيرلندي قد أدت بقوميى القوة الجسدية إلى تبنى النزعة العسكرية من خلال مناشدات إلى الذكورة الأيرلندية، و أن هذا الدمج بين الوطنية و الذكورة قد أدى فى النهاية إلى ظهور شبح الرغبة الجنسية الشاذة (أو اللوطية). وأصبح بيرس جزئيًا المتحدث الرسمي لحركة القوة الجسدية لأنه كان بارعًا فى تصوير قوة الجنس

واحتوائها. و بينما كان الباحثون الذين ناقشوا الجنس عند بيرس بصفة عامة إما يصرون على فصله عن حياته السياسية ، أو يعتبرون التزامات بيرس السياسية كستار و رغباته الجنسية كدافعه "الحقيقي" ، فإن تحليلي يعتبر الهويات السياسية و الجنسية لبيرس متزامنة و متلازمة. و بدمجه رغباته اللوطية فى كتاباته السياسية، كان بيرس يقوم بما كان زملاؤه يفعلونه منذ سنوات: و هو تجنيد الجنس لخدمة القضية الجمهورية. إن نجاحات بيرس الاستثنائية اعتمدت على قدرته فى إخفاء جسد الشهيد الذكر - و إصراره على جسد حب معنوي (حيث قد رحل عن العالم) و بالتالي لا سبيل إليه. وهذا قد جعل الحل القرباني باهظ الثمن ، ليس لبيرس فحسب ، بل أيضا للمتطوعين، الذين رأوا أن الوطنية الأيرلندية لا يمكن أبدًا أن تجسد نقدًا للظروف المادية التي أفرزها الاستعمار. و بهذا، فإن تجديد بيرس يقوى الصراع بين الحركات الجمهورية و الحركات الاشتراكية الثورية فى أيرلندا. و هذا الصراع هو موضوع الفصل الرابع "جسد الحقيقة: المذهب الحسي Sensationalism والتضحية فى "ثلاثية دبلن" لشون أوكيسى".

و فى هذا الفصل، أوضح أن أحد أهداف أوكيسى ككاتب مسرح واقعي، كانت إنقاذ الجسد المادي الذي تم تجاهله و إنكاره ، و تمثيل المعاناة التي تجاهلها الخطاب البيبرسى ، إذ تعتمد مسرحياته على التقاليد الحسية المثيرة

للميلودراما التي تسعى لخلق الأحاسيس الجسدية للشخصيات المعذبة فى أجساد أناس من الجمهور. و لأن أساس المذهب الحسي يعود إلى التطبيع أو المذهب الطبيعي Naturalization، فإن احتكام أوكيسى له أتاح له أن يقاوم الوطنية البيرسية، وذلك بمعارضة النموذج المتغاير الجنس و الأبوي لنموذج اللوطية "المصطنع" المكون للعالم الجمهوري. إننى أبين أن التعارض الذي أقامه أوكيسى بين الجاذبية الجنسية "الطبيعية" المتغايرة الجنس و بين هوس "منحرف" بالاستشهاد و الشهداء هو ما ساق رد الفعل ضد مسرحية "المحراث و النجوم". و لأن استخدام أوكيسى للمذهب الحسي اعتمد على أيديولوجية تبنت ليس فقط أدوار(الجنس) النوع، بل أيضا الفوارق الطبقية ، و التباين الاجتماعي، فإنه يقوى النظام الذي يريد إسقاطه، و أصبحت "واقعيته" شركًا عليه أن يهرب منه.

والفصل الخامس بعنوان " مخاض أمة: ييتس و الدولة الأيرلندية الحرة" يدرس الاتجاهات المتغيرة تجاه خصوبة الأنثى حيث تتفاوض الدولة الأيرلندية المقطوعة فى دخولها فى المجتمع الأوربي الحديث. و يستمر العنف القربانى فى ملازمة مسرحيات ييتس التالية، لكن بشكل خاضع لأسلوب معين. و بينما كان هذا التطور الشكلي جزءًا من اتجاهات أكبر فى الدراما الأوربية، فإنه أيضا كان مؤشرًا على رغبة أكثر خصوصية لعدم تجسيد الدراما، لإكمال تحول الجسد إلى

رمز و معبود. و يمكن قراءة هذه الرغبة فى سياق اهتمام ييتس بعلم تحسين النسل ، و ارتباطه بحزب Blueshirts و هو حزب أيرلندي سياسي يميني ذو ميول فاشية. و كما تشير معالجة ييتس لاغتصاب أتراكتا Attracta، تتكر ممارساته الجمالية الضرر الذي حدث لأتراكتا بواسطة المطالب المتنافسة التي وضعتها عليها أيديولوجيات ييتس السياسية. و ما تبينه مسرحية " The Heme's Egg" بوضوح هو أن فى النهاية، الضحية التي يتم تقديمها قربانًا ليس هو مايكل بل كاثلين - التي (ترتبط بواجب مزدوج لا يمكنها الآن أن تنفك منه) يتم غزوها و انتهاكها ، و تدميرها فى النهاية بالأوامر المتناقضة التي فرضت عليها من الوطنية الأيرلندية. و يختتم الفصل بقراءة لمسرحية ييتس الأخيرة "وفاة كوشولين"، والتي تفضي إلى كلمة ختامية مقتضبة عن العواقب المادية للاتجاهات الأدبية التي يقوم هذا المشروع بدراستها.

الفصل الأول

الجسد و الروح: ييتس ، المجاعة و مسرحيتا "كاثلين"

أشار العرض الأول لمسرحية "كاثلين نى هوليهان" في الثاني من أبريل عام ١٩٠٢ م، إلى أن هناك عددًا آخر من العروض الأولى. فقد كان العرض ثمرة لبداية تعاون المسرح الوطني الجديد لأول مرة بشكل واضح مع فرقة قومية نشطة تسمى " بنات أيرلندا" ، و الذي شهد أيضا أول ظهور ل "مود جون" كممثلة، كما كان هذا العرض هو المرة الأولى التي تستقبل فيها الصحافة القومية مسرحية من تأليف و إنتاج ييتس بحماس منقطع النظير. و بحلول شهر أكتوبر ١٩٠٣ م، كان من الواضح أن العديد من هذه العروض الأولى قد يقدّر لها أن تكون الأخيرة أيضا. و تبرز مسرحية "كاثلين" كاستثناء الآن بين أعمال ييتس المسرحية من حيث: تأليفها المشترك ، شعبيتها الكبيرة بين الجمهور نفسه الذي انصرف عن عرض "فى ظلال لوادي" و ثار ضد عرض " الفتى اللعوب" ، وكذلك حبكتها الميلودرامية البسيطة المتميزة، و إيحاءاتها المجازية الواضحة التي تشجع الباحثين على النظر إليها باستحياء كانحراف عن القاعدة، أو كمحاولة منفردة أدت إلى إثارة المشاعر القومية المحببة التي انصرف عنها ييتس عندما أدرك خطأ أدواته.

وإن كان ييتس لم ينتج أي عمل آخر مثل مسرحية "كاثلين نى هوليهان" تمامًا (رغم ما يقال أن جزءًا أو معظم أو كل هذه المسرحية هي في الحقيقة من

تأليف السّيدة جريجوري) فان مسرحية "كاثلين" لا تختلف عن أعمال ييتس الأخرى كما قد يبدو للوهلة الأولى. إنها في الواقع تشير إلى نقطة فاصلة بدأت عندها معرفة ييتس بالسياسة الأيرلندية في إعادة تشكيل مفهومه للمسرح الوطني الأيرلندي. وبينما كانت مسرحية "كاثلين" هي المرحلة الأولى فقط في تطور ييتس ، إلا أنها كانت على درجة كبيرة من الأهمية. ببساطة ، كانت مهمة ليس لأنها أثرت في الكثيرين من كتاب المسرح الأيرلنديين؛ بل لأنها صاغت استراتيجيات يمكن أن تستعمل في تخفيف حدة القلاقل التي تدفع السياسة الوطنية.

قبل خمس سنوات من الاحتجاجات التي أثارتها مسرحية " فتى العالم الغربي اللعوب " لسينج ، و التي بينت إلى أي مدى يمكن أن يحافظ الوطنيون الأيرلنديون على مفهوم الأنوثة الأيرلندية ، عرض نجاح مسرحية " كاثلين نى هوليهان " بعض التلميحات عن سبب إثارة تمثيل النساء الأيرلنديات لهذا القدر الكبير من القلق ، و عن كيفية تخفيفه عن طريق التضحية بالدم.

وبسبب بنائها البسيط ، و رسالتها الواضحة ، فإن مسرحية "كاثلين" – وبكل دقة – توضح تعليميًا العلاقة بين الهستيريا القومية حول الجنس الأنثوي و علاقة الحب القومي مع الشهيد البطل. و في هذا السياق ، تأتى ظروف الإنتاج في منزلة النص نفسه من حيث الأهمية. إن حقيقة قيام " مود جون" بتجسيد شخصية كاثلين ، و إنتاج المسرحية تحت رعاية منظمة نسائية وطنية كبرى ،

جعل الإستراتيجيات التي تحاول المسرحية نشرها أكثر فاعلية ، كما أوحت بأن بناء النوع الذي ظهرفى المسرحية بشكل رمزي كان من السهل أن يكون ، أو ربما كان فعلاً قد فرض على النساء الأيرلنديات اللواتي يمثلن تهديدًا له.

وتلاحظ شيريل هير في مناقشتها للميلودراما السياسية الأيرلندية أن مسرحية "كاثلين نى هوليهان" تعمل فقط في سياق تقليد قومي أمد الجمهور "بمادة أيديولوجية" يحتاجها لقراءتها و فهمها. فعلى سبيل المثال ، بفضل الاحتفال المئوي الحديث ، و بفضل عملين من الميلودراما الشعبية المبنيين على أعمال والف تون ، و تمرد عام ١٧٩٨ م ، يفترض ييتس أنه عندما يقول أن أحداث المسرحية تدور في كوخ في "كيلا لا" عام ١٧٩٨ م، فإن الجمهور سيدرك المغزى السياسي و التاريخي. فالحوار بين بريدجيت و بيتر عن زواج مايكل المرتقب و ما سوف يعنيه للأسرة ، يعطى سياقًا أيديولوجيًا مختلفًا يرتبط بمجاعات ١٨٤٠ م وأثارها طويلة المدى بعد ذلك على أجساد الأيرلنديين ، و على أنماط الخصوبة في أيرلندا ، و على معدل النمو السكاني. و لكي نفهم طبيعة ذلك السياق و لماذا جعله ييتس خلفية لمسرحية تحتفل بالتضحية بالذات من أجل الوطن ، علينا أن نعود إلى عام ١٨٩٩ م وإلى "الكونتيسة كاثلين" التي كانت أول محاولة من ييتس لتأليف مسرحية ذات مضمون وطني محدد.

و رغم أن خلفية أحداث المسرحية غير تاريخية ، و رغم رمزيتها الظاهرة، وتركيزها على عالم ما وراء الطبيعة ، فقد أعتبرها الجمهور تعليقًا على المجاعة

الكبرى في الأربعينات من القرن التاسع عشر. لكن على الرغم من أن المسرحية تؤيد وبشكل واضح إحدى أوجه الزعم الرئيسية التي كان الوطنيون يرددونها عن المجاعة (وهى زعمهم بأن الحكومة استغلت أزمة البطاطس عن عمد كي تقضى على المقاومة الأيرلندية للحكم الاستعماري) فإن المسرحية قد أظهرت المواجهة الأولى بين المسرح الوطني الجديد و بين العامة. فقد قدمت مسرحية ييتس انتقادا لاذعًا للقهر الاستعماري في شكل الشياطين الذين يعرضون شراء أرواح الفلاحين الجائعين ، لكنه يخفق في حماية بطلته من مكائد الشياطين - إخفاقًا اعترف به ييتس و قام بتصحيحه بعد ثلاث سنوات في "كاثلين الثانية".

اللحم و الشيطان: الكونتيسة كاثلين و صفقة الشياطين

لم يكن المجتمع الوطني الأيرلندي مجتمعًا متجانسًا، كما لم تكن القومية الأيرلندية ذات طابع واحد. فحينما نتحدث عن " استجابة وطنية أو قومية " لأي منتج، فإنه يصبح من الضروري أن نحدد من هم أولئك الوطنيون المشتركون في تلك الاستجابة و أن نحدد نوع القومية التي يلتزمون بها. و رغم أن أية محاولة للتعميم تعتبر غير تامة، إلا أننا يمكننا أن نحدد أنماطًا متميزة من الأيديولوجيات القومية ذات الفئات المتميزة أثرت على إنتاج و استقبال مسرحيات معينة. فعلى سبيل المثال، كان يقود الاحتجاجات التي وجهت ضد مسرحية " المحراث و النجوم" لشين أوكيسى عام ١٩٢٦ م مجموعة من النساء الاشتراكيات اللائي كانت لديهن استثمارات و مصالح شخصية وأيديولوجية

وعاطفية قوية في القضية الجمهورية و التي ميّزتهم بشكل واضح عن الوطنيين الأكثر تحفظًا الذين دعموا الدولة الأيرلندية الحرة. ففي السنوات الأولى للمسرح الأدبي الأيرلندي ، كانت استجابة الجمهور تجاه المسرحيات تميل إلى أن تعكس اهتمامات ضرب مختلف من القومية و التي كانت تعرف بدرجة أقل في ضوء الهدف الجمهوري أكثر من تعريفها في ضوء رؤيتها بأنها ثقافة أيرلندية مثالية خالصة تم استعادتها. إننى سأستعمل مصطلح "أيرلندا الأيرلندية" كي أشير إلى هذا الضرب من القومية و التي كان نصيرها الأساسي آرثر جريفث (محرر صحيفة "الأيرلندي المتحد" المؤثرة و الذي أصبح لاحقًا، أحد مصمّمي سياسة شين فين وأول حكومة رسمية حرة). اتسمت قومية "أيرلندا الأيرلندية" أولاً وقبل كل شيء باعتقاد أن القضاء على الاستعمار قد تحقق بدرجة كبيرة عبر التحرر من العادات و الأفكار و اللغة الإنجليزية. و قد تأثرت أهداف واستراتيجيات و اهتمامات الأيرلنديين الأصليين بأولئك المدافعين عن حركة اللغة الأيرلندية و تعاطفوا معهم. لكن برنامج التحرر من العادات و الأفكار واللغة الإنجليزية لم يكن مقصورًا على استعادة الثقافة الأيرلندية أو تطهيرها من المؤثرات الأجنبية الفاسدة. فقد كان هناك عامل أو مكون اقتصادي مهم، نسخة وطنية للحماية التي كانت أساسية لنموذج أيرلندا الأيرلندية الأيديولوجي.

بعد التعايش و التعاون المبدئي ، وجد الأيرلنديون الأصليون أنفسهم و زمرة ييتس متورطين في معركة. و كان هناك عدة أسباب للنزاع هي: اللغة (كانت لغة المسرح الأدبي الأيرلندي ، و فيما بعد فرقة المسرح القومي الأيرلندي، هي اللغة

الإنجليزية ، فقد شعرت رابطة الغيليين أن هذا لا يجعل عروضهم أهلاً لأن تكون أدبا "قوميًا")، والدين (كان ييتس ، سينج ، جريجوري وأوكيسى من البروتستانت ،بينما كان يميل الأيرلنديون الأصليون إلى الكاثوليكية)، والطبقة (كان جريجوري ينتمي إلى الطبقة الأرستقراطية الأنجلو بروتستاتية المالكة للأراضي ، بينما لم يكن الأيرلنديون الأصليون كذلك بوجه عام) ، وعلم الجمال (كان جمهور أيرلندا الأيرلندي يترقب أن تقدم دراما المذهب الطبيعي شخصيات "واقعية"، بينما كان كبار الرموز في مسرح الآبي - باستثناء شون أوكيسى -غير مهتمين بتقديم ذلك) ، والمنافسة (حيث قدمت رابطة الغيليين عروضها الترفيهية - بما في ذلك الدراما - باللغة الأيرلندية).

لكن ذلك الصراع كان له أيضًا علاقة بالنوع ,و ما يرتبط بتلك الحقيقة من مفاهيم تتعلق بالجسد البشرى، والصحة والمرض اللذين يتأثران بالعلم الاستعماري. فعلى مدى قرون، كانت بريطانيا تستخدم أبنية أو تراكيب النوع والجنس كي تساعد في إنتاج نسخة أيرلندية تناسب احتياجاتها، و بالتالي فإن مقاومة تلك الأبنية كان جزءًا محوريًا في مهمة حركة "أيرلندا الأيرلندية" للتحرر من العادات و الأفكار و اللغة الإنجليزية. لكن تلك المقاومة كانت متعارضة بشكل تام تقريبًا. فبدلاً من مناهضة نماذج النوع التي كانت تسهم في إضعاف الأبنية الأيرلندية، حاولت حركة "أيرلندا الأيرلندية" فقط أن تعكس تلك الأبنية، واضعة أيرلندا في مركز القوة، و الفضيلة. و نتج عن ذلك أن السعي لتحقيق النزعة الأيرلندية لم يستطع أن يغير عبارات ذلك الجدل، و ظلت بشكل كبير تعرف من

خلال الخطاب الاستعماري الذي كانت تناهضه. و قد لعبت القوة الثقافية المتزايدة للخطاب الطبي دورًا مهمًا في الحد من محاولات المقاومة وتقييدها.

وكما يقول مارجورى هاوز ، فإن بناء أرنولد للسلتيين كأنثويين ، لا يمكن فصله عن " لغة خطاب القرن التاسع عشر عن الهستيريا" التي حددت السمات المزاجية نفسها التي تميز بها السلتيين و هي: " رهافة الحس ، والرومانسية ، والمثالية ... وعدم الاستقرار العصبي، والأمراض الجنسية ، وعدم الاتزان ، ونقص الضبط أو الصبر" (٢١). إن رفض فرانك هيو أودونيل الشديد لمسرحية "الكونتيسة كاثلين" - و التي عرّف فيها البطلة ب " الأنثى المجنونة" "الهستيرية التي حددها فرويد و رفاقه (٢٦٢) - يبين بوضوح كيف أن التسوية بين الاضطراب العصبي و الأنوثة قد حدد حركة السلتيين ، و كيف كان رد فعل مجتمع أيرلندا الأيرلندي عليها. و كما يحدث غالبًا، فإن البناء الاستعماري للنزعة الأيرلندية - كما في حالة السلتيين المتصفين في هذه الحالة بأنهم مخنثين ، وهستيريين ، وسوداويين- أنتج صورة عكسية في الخطاب القومي، فالفيلى هو: الرجولي ، سليم البدن، تام الذكورة ، الذي تبرز قوته كرجل في تناقض واضح للحساسية الشديدة و الانهيار العصبي عند السلتيين.

إن استقطاب المجتمع القومي الذي سوف يؤدى إلى استخدام مؤسسي الرابطة الغيلية للأغاني المؤداه باللغة الأيرلندية لعرقلة عروض " فتى العالم الغربي اللعوب" كانت مشروطة بذلك الرفض من جانب ييتس للغات السلتية بعد

العروض الأولية للمسرح الأدبي الأيرلندي في ١٨٩٩ م. و كانت الشكوى الرئيسية التي دائمًا ما كان يسمع صداها في صحيفة "سيف الضوء" الناطقة بلسان "الرابطة الغيلية" هي أن أي حركة تتحدث اللغة الإنجليزية لا ينبغي أن تسمى نفسها أيرلندية أو قومية. فالحركة الغيلية ترفض المسرح الأدبي الأيرلندي ، ببساطة ليس لأن لغته هي الإنجليزية ، بل لأنه ملوث باللغات السلتية الضعيفة. فعلى سبيل المثال، في " ما هو الأدب القومي الأيرلندي؟" ، يسخر المحرر من "سبل المتعة اللطيفة و اللهو في الكتابة الأنجلو-أيرلندية ، بانحناءاتها الصغيرة اللطيفة وأكواخها، و أنهار الفكر الصغيرة بجانبها "(٢٤٨) ، مستخدمًا تلك الصغائر كي يبرز خنوثة اللغات السلتية في المؤلفين المتهمين بالدفاع عنها. إن سبيل اللهو و العبث ليس فقط أنثويًا بل منحطًا ، و تلك الآداب الجميلة الضارة لم تعد "تجرؤ على التفكير، " و فضلت بدلاً من ذلك أن تنمو وتتحول إلى نوع غير لطيف من العشب الضار الذي يجب أن يقطع " جذعه التالف " بالسيف "القضيبي" للحركة الغيلية (٢٤٨-٤٩). إن هجوم د. ب موران يترجم علم الأمراض العصبية الخاص باللغات السلتية على أنه تدهور نفسي: إن المسرح الأدبي الأيرلندي هو" شيء بلا دماء " بل هو " شيء زائف مصاب بفقر الدم " ضعيف الجسد و العقل (٢٦١).

و في المقابل، فان المهرجان الثقافي السنوي للغة الأيرلندية (Oireachtas) والذي تنظّمه الرابطة الغيلية، يمثّل على أنه باعثًا للرجولة ، و الصحة، والقوّة:

هناك أحاديث على كلّ الجوانب عن حيوية الفيليين، وانبعاث السلتيين. إن العام أو العامين القادمين سيوضحان ما إذا كان استجماع القوة هو جهد متقطع قبل الأفول النهائي أم حقيقي بالفعل. إن ذلك تمامًا مسألة تتعلق بنسيج رجال الرابطة، وخاصة أولئك الذين اجتمعوا في Oireachtas الثالثة. هل لهم بصيرة كافية وعزم كاف لتطويع الظروف، وبدأ فصل جديد وناجح في تاريخ أيرلندا؟ ("Oireachtas الثالث " ٢٠٠).

إن تركيز المؤلف المقتصر على "رجال الرابطة" لهو نموذج بارز للتحيز الذكورى فى صحيفة Claidheamh Soluis كما يبين أيضا أن الذكورة الأيرلندية المفقودة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالصحة الجسدية، و الخلقية و العقلية –ف "النسيج" ، و"العزم" ، و "الحيوية" تتعارض هنا مع الجهود النهائية المتقطعة لثقافة فاسدة في مرحلة الأفول. و مثل موران، الذي يقارن وهن المسرح الأدبي الأيرلندي بالصحة المتينة ل Oireachtas، فإن جريفيث يرحب ب Oireachtas الثالث فإن كـ "برهان مرئي وواضح" " على إعادة الارتقاء المفاجئ إلى الرجولة" الذي سوف لن يمحو هذه الخنوثة المزعجة فقط بل سيبدأ أيضًا بمعالجة فقر الدم الخبيث للأنجلو-أيرلندية:

منذ أن تحول انتباه الأمة الأيرلندية عن شواطئ بلادنا الأربعة إلى مقاعد ويستمنستر، أخذ دمّ الناس في البرود، حتى أصبح في

مهب الرياح القارصة لـ " اتحاد القلوب"، المصل الأكثر انعدامًا للّون الدم الذي كان ينبض في جسد الأمة. . . . اليوم العلاج لم يكتمل تقريبا؛ لكن قلب إرين — القلب الحقيقي والعنيف الذي عاش أسفل " أوجرم" و "ليمريك"، الأيام الجزائية والثمانية والتسعين ، التى بدت مختلطة بدمٍّ إميت، وانبعث مع أيرلندا الصغيرة ورجال الفينيان ذلك القلب يخفق مرة ثانية" "The Third) Oireach- (tas",200.

ومن ثم، نجد أن خطوط المعارك قد تم رسمها مبكرًا. على الجانب الإنجليزي – الأيرلندي، هناك تكلف، وخنوثة، واضطراب عصبي، ومرض؛ أما على جانب الرابطة الغيلية، فهناك "رجولة قوية العقل والأعصاب " (جريفيث ١٨ مارس ١٨٩٩: ١) تجمع بين الذكورة، والصحة، والقوّة، و الطهارة اللغوية والثقافية. لكن، – على حد قول هاوز– فإن رفض بيتس النهائي للغات السلتية الخاصة به يمثّل حقًا ممنوحًا و امتيازًا للنماذج الاستعمارية الأيرلندية وهوية النوع، وتعريف الرابطة الغيلية لذاتها كترياق من سمّ الثقافة الإنجليزية – الأيرلندية وقبولاً حاسمًا وضارًا لشروط الإمبراطورية.

إن الأيرلنديين الأصليين، بقبولهم العديد من المقدمات الأساسية للعلم الاستعماري (الأنوثة كعلم الأمراض، والصحة كنظير للرجولة، وعدم الطهارة كمعادل للمرض)، لم يضمنوا بأنّ مسرح الآبي سيخاصم فقط المجتمع القومي

لعقود قادمة؛ بل سمح لنفسه أيضًا أن ينحصر ويقيد داخل حدود الخطاب الاستعماري. و قد عقدت Oireachtas (البرهان الملموس والمرئي لبعث أيرلندا الأيرلندي) في الغرفة الدائرية بمستشفى روتاندا ، كإشارة مادية وملموسة ومرئية على حد سواء بأنّ الصحة وسلامة الجسد الأيرلندي وعملية البعث الأيرلندية ما زالت معرّضة للخطر كثيرًا من الخطاب والممارسة الاستعمارية.

إن الإطار الاستطرادي نفسه الذي قدم Oireachtas كعلامة ل "التطور الصحّي والطبيعي لثقافة اللغة الأيرلندية من "البروتوبلازم" غير محدد المعالم (جريفيث ٢٠ مايو ١٨٩٩: ١) إلى "جسد عظيم من الشعور الوطني يكتمل بخفقان القلب والأعصاب الرجولية " قد دعم الإدارة الاستعمارية أيضًا. إن استخدام الحركة للخطاب الطبي ، كاستخدامها للفضاء المؤسساتي ، لابد له من ثمن. إن النظر عن قرب للمعركة الأولى بين ييتس و جماعة "ايرلندا الأيرلندية" -فيما يختص بالجدل الدائر حول العرض الأول لمسرحية " الكونتيسة كاثلين" - يبدأ في إعطائنا فكرة عن قيمة ذلك الثمن.

كان هناك عدد من الأشياء التي ربما لا يحبها بسهولة أي أيرلندي وطني في مسرحية "الكونتيسة كاثلين". فكما يبين أدريان فرا يزر ، تؤكّد المسرحيّة على أسوأ القوالب النمطية التي تؤمن بها الطبقة الأرستقراطية البروتستانتية عن طبقة الفلاحين الكاثوليكية: هم مرتشون ، وطمّاعون ، ومحتالون ، وجبناء ، ومؤمنون بالخرافات. فالمسرحية تؤيد الفوارق الطبقية و توحي بأنها معترف بها

في العالم الآخر كما هو معترف بها في هذا العالم. بالإضافة إلى ذلك ، ؛ تعتمد الحبكة الدرامية على حقيقة أنّ روح الكونتيسة كاثلين تساوي أكثر من عدّة آلاف من المرات روح أي فلاح قدير. وإلى جانب فرايزر، و اليزابث بتلر كولنجفورد ، وجيمس فلانارى ، توضح مارجورى هاوز أن المسرحية تشير بوضوح - رغم رمزيتها - إلى المجاعة الكبرى في الأربعينات من القرن التاسع عشر، مشيرة إلى أن "مكان المجاعة" جعل الإهانة في غاية السوء باستخدام " الموضوعات القومية المرتبطة عادة بنقد الواقع الاجتماعي القاتم الذى نشأ نتيجة نظام الإيجارات الاستغلالي ، كموقع و حدث أساسي أكدته المسرحية " (٤٧) عن ذلك النظام. و رغم الإهانة الكبيرة التي نشرتها المسرحية أمام جمهورها المتضرر , فأنه من المثير للدهشة، أن الاحتجاجات دارت حول سؤال فني نسبيًا و هو ما إذا كان الحل الذي تقدمه المسرحية حلاً هرطقيًا.

نبعت تهمة الهرطقة من اهاناتين أساسيتين أساءتا إلى مشاعر الكاثوليك: الأولى هي مشهد فيه فلاحة كاثوليكية جائعة أصابها الإحباط نتيجة رفض العذراء مريم المباركة أن تتشفع لها - رغم إيمانها بها - فتقوم بتدمير ضريح لها، والثانية هي فداء البطلة الأخير. ففي المسرحية ، تبدو الكونتيسة كاثلين طيبة القلب ، لكنها أرستقراطية منغلقة و ساذجة تبيع روحها للشيطان حتى يمكنها أن تمنح المال للفلاحين ، و بذلك تمنعهم من بيع أرواحهم من أجل شراء الطعام. و تموت بعد ذلك بفترة قصيرة ، و ترفع إلى السماء رغم صفقتها مع الشيطان. و يظهر ملاك كي يوضح أن صفقة الكونتيسة مع الشياطين باطلة

لأنها باعت روحها من أجل الآخرين و ليس لأسباب أنانية. إن الأساس المنطقي الذي يبرّر به الملاك تأليه الكونتيسة "ضوء الأضواء / أنظر دائما للدافع، و ليس للفعل " اعتبره نقّاد ييتس متناقضا مع التعاليم الكاثوليكية ، وأصبح محلاً لجدل تورط فيه الكاردينال لوج وتوج باحتجاج ليلي مفتوح نظّمته مجموعة من طلاب الجامعة الكاثوليكين.

يبدو أن الاحتجاجات التي وجهت ضدّ النهاية الهرطقية للمسرحيّة قلّلت من أهمية أوجه النقد الأخرى التي تعرضت لمسألة الطبقات الاجتماعية أو تمثيل المسرحية للمجاعة. إن السّيدة جريجوري - عند تفكيرها بما حدث - تعتبر الضجة التي ثارت حول مسرحية الكونتيسة "ليست خلافًا حقيقيًا" (٢٨) وتعزوها إلى العلاقة السيئة بين ييتس وفرانك هيو أودونيل الذي ألف كتيبي دعاية ضدّ مسرحية الكونتيسة. حتى آرثر جريفث ، في ذروة غضبه - ما بعد الظلّ - نبذ معارضي مسرحية "الكونتيسة كاثلين" و وصفهم بأنهم إما "كاذبون أو جاهلون، أو الاثنين معًا". (جريفيث ١٨ أبريل/نيسان ١٩٠٣: ١). كما وصفهم بأنهم مدفوعون بطائفية ضيّقة الأفق وليس بهواجس قومية حقيقية. و مع ذلك، و كما تقترح السّيدة جريجوري، فإن الغضب الذي أثاره فداء الكونتيسة لا يمكن توضيحه كليًا وفقا لأسس مذهبية . فقبل عرض المسرحية، قدم ييتس وجريجوري المسرحية لقراء كاثوليكيين و لم يجدوا بها أي نوع من الإهانة لهم" (٢٥ -٢٧).

إننا إذا قاومنا توضيح هذا الخلاف تمامًا من ناحية مشاكل أودونيل الشخصية مع بيتس أو رفضناه كردّ فعل متعجل من الكتلة القومية الكاثوليكية لإدانة الكاردينال لوج ، فإنه يبدو المثال الأسبق لنمط سيتكرر كثيرا في أوائل عقود المسرح الوطني الأيرلندي. إن الاعتراضات الجوهرية من جانب المجتمع القومي على المحتوى السياسي للمسرحيّة سيتحول، مرارًا وتكرارًا، إلى ضجّة مصغرة و "هستيرية" على سلوك شخصياتها النسائية. إننا إذا قرأنا الخلاف الدائر حول الهرطقة على أنه حول النوع والجسد و الدين، فإن مسرحية "الكونتيسة كاثلين" تحفل بالكثير عن كيفية أن تمثيل النساء الأيرلنديات أصبح أمرًا في غاية الأهمية للجماهير الوطنية. و كحكاية رمزية عن سهولة تأثّر الروح بمعاناة الجسد تناقض مسرحية "الكونتيسة كاثلين" المزاعم القومية عن عدم القابلية للفساد المطلقة للشخصية الأيرلندية تجاه القهر الاقتصادي والعسكري البريطاني. الأسوأ من ذلك، فإن المسرحية (كقصّة امرأة تنقذ شعبها بالتضحية بروحها) تضعف إحدى الإستراتيجيات الرئيسية التي تستعملها القومية لدعم تلك المزاعم – ألا و هي تصوير المرأة الأيرلندية في صورة مثالية. و كما توضح هاوز ، رغم أن الكونتيسة تنحدر من سلسلة طويلة من تمثيلات المرأة المثالية في أيرلندا ، فإن " العرف الشائع لتمثيل أيرلندا كامرأة يشكل موقعا مهمًا للتناقض والصراع في أوجه الخطاب القومي الأيرلندي" (٤٥). فليس كل كاثلين خلقت متساوية بالأخريات. و كان على بيتس أن يكتشف أن المثل الأعلى الذي جسده

في الكونتيسة كان يتناقض مع صورة المرأة المثالية الأيرلندية التي كان أودونيل ، وجريفث من بعده ، يصرون عليها.

إن أودونيل ، في رسائله التي نشرها في النهاية ككتيب بعنوان "أرواح من أجل الذهب : دراما سلتيه زائفة في دبلن" كان أول من أدان علنًا تأليه الكونتيسة، واصفا ذلك بأنه " كفر" (٢٦٢). كما أنه كان أول من بين أن هذه الاعتراضات العقائدية نبعت من رفض جوهري لتصوير ييتس لتأثير المجاعة على الفلاحين الأيرلنديين. فقد أوضح أودونيل في وقت مبكر أن ما يحز في نفسه حقا هو "منظر الفلاحين الكاثوليك في إحدى الأحياء الأيرلندية ، يسارعون – تحت ضغط المجاعة – في بيع أرواحهم للشيطان من أجل شراء الطعام" (٢٦١). لذا يشجب أودونيل مثل هذه القصة و يصفها بأنها "غريبة تماما على كل تقاليدنا الوطنية" (٢٦١) ، مكررًا في معظم الأحيان الادعاء بأن هذه الحبكة المسرحية ليست جزءًا من التاريخ أو الثقافة الأيرلندية ، وأنه إذا كان ييتس يريد أن يعظ ب " عقيدته الكريهة أن الإيمان والضمير يمكن مقايضتهما من أجل امتلاء البطن و كيس النقود... فليس له الحق في وضع هذا المشهد في أيرلندا "(٢٦٤).

إن أول تلميح من التلميحات العديدة التي كثيرًا ما يعترض بها أودونيل هي تعليقه اللاذع الذي يختتم به فقرته الافتتاحية " أستطيع أن أفهم أن هذا الموضوع يمكن الترحيب به في لقاء طاهي الحساء في قاعة اكستر " (٢٦١).

هذه الإشارة و غيرها من الإشارات إلى الفلاحين الذين " يبيعون أرواحهم لشراء الحساء" تجعل أودونيل يصل إلى الاستنتاج نفسه الذي توصل إليه فريزر و هاوز و هو أن : ييتس رغم أنه جعل أحداث مسرحية "الكونتيسة كاثلين" تدور أصلاً في القرن السادس عشر (وبحلول ١٨٩٩ م قام بتغيير ذلك إلى عبارة "في العصور القديمة") ، إلا أنها تشير فعلاً إلى مجاعات البطاطس في أواخر الأربعينات من القرن التاسع عشر.

لكن على الرغم من كلام أودونيل الصاخب ، قد يكون من السهل إقناعنا برفض كتيبه "أرواح من أجل الذهب" كعمل طائفي حاقد ، إن "أساطير الحساء " (هاوز ٤٨) التي يستشهد بها استلزمت أيضًا المزيد من الاهتمامات المادية.

فمن وقت أودونيل ، أصبح البروتستانتي البائس بوعاء حسائه ، كناية عن شبكة من المؤسسات الاقتصادية و البيروقراطية التي حولت كارثة طبيعية إلى فرصة لتعزيز القوة الاستعمارية. إن القصص التي تم جمعها بعد المجاعة تصور مديري الأعمال العامة، و ملاك الأراضي، و رجال التعليم أثناء جهودهم في إغراء الكاثوليك بالبعد عن الحظيرة. و مسرحية "الكونتيسة كاثلين" تسهم في هذا التقليد. إن ييتس ، على الرغم من حفاظه على الدلالات الدينية ل (الحسائية)، بتصويره للمحرضين على أنهم أصحاب قوى خارقة و شيطانيون، فإنه يلمح بشكل مباشر للقوى العلمانية التي تدعم هذا المشروع ، بجعلهم رأسماليين (فريزر ١٦). و عندما سئل الشياطين لماذا لا يعطون الصدقة للفقراء

بدلاً من الاتجار معهم ،أجاب أحدهم: " نحن نعرف شرور الإحسان الخالص / وسنبتكر طريقة مدروسة " (VPI 41) فالتجار يتمسكون بآراء قانون المفوضين الفقراء الصادر عام ١٨٤٧ م الذي يحذر تقريره من "شرور السعي في إعانة الفقراء" (مقتبس في Killen 85) دون مطالبتهم بالعمل في المقابل ، و لديهم الهاجس نفسه بالحفاظ على أوضاع السوق المثالية و تجنب أي شيء من شأنه أن يخنق القطاع الخاص (Kinealy 46) الذي كان يستخدم في تبرير المحاولات المتلاعبة و غير الفعالة من الحكومة البريطانية للإغاثة من المجاعة .

إن تصوير ييتس لشخصيات الشياطين كرأسماليين يستغلون كارثة طبيعية كي يجردوا السكان الأيرلنديين من كل ما يملكون ، يتناسب مع التأويل الوطني السائد حينئذ للمجاعة ، و ينبئ بالحجج التي سيستخدمها آرثر جريفث فيما بعد في "اقتصاد المجاعة". في الحقيقة، يستخدم جريفث استعارة ييتس، متهمًا ملاك الأراضي الأنجلو- أيرلنديين بأنهم " أدوا دور الشياطين" (الاقتصاد ٥) ، وخدموا كتابعين للحكومة البريطانية. إن إصرار جريفث على أن أزمة ١٨٤٥- ٥٠ كانت " مجاعة مصطنعة" افتعلتها السياسة البريطانية عن عمد ، كان متأثرًا بالاهتمامات الدعائية (الاقتصاد ٥). لكن الدراسات ، الأكثر حداثة وقوة ، تؤيد زعمه بأن الجوع والمعاناة التي رافقت أزمة البطاطس كانت على الأقل قد تفاقمت بسبب النظام الاقتصادي المنشأ سلفًا من قبل الاستعمار وبسبب السياسات البريطانية للإغاثة من المجاعة. وهكذا ، عندما يضع ييتس اثنين من الشياطين يعقدان صفقة على خشبة المسرح ، و يجعلهما يتفوهان بتعاليم

الرأسمالية القائمة على سياسة عدم التدخل الحكومي ، فإنه يوافق على التفسير و القراءة التي رأت المجاعة على أنها كارثة مدبرة من جانب الحكومة – امتيازا مهمًا؛ ربما قد أقنع الجماهير القومية لاحتضان بطلته رغم ارتباطاتها مع الشياطين الذين يستتكرهم جريفث.

لكن معالجة ييتس لشخصيات الفلاحين في المسرحية تبطل كل هذا العمل – ليس ببساطة لأنها متعالية و تظهر شعوره بالتفوق أو لأن تصويره للفلاحين كـ "حسائيين" يفتقد إلى الدقة التاريخية (فريزر ٨ –٩). إن أودونيل عندما يحتج أن الفلاحين في مسرحية ييتس ليسوا أيرلنديين ، فهو ليس ببساطة يجادل حول أن الأيرلنديين الحقيقيين من الكاثوليك لن يتحولوا أبدا تحت أي ضغوط. وهو يزعم أن الروح الأيرلندية التي لا تقهر محصنة ضد أي نوع من الإكراه الحكومي الذي ارتبط ب "الحسائية" و لا يهم مقدار القوة المادية التي تواجه المواطن الأيرلندي، فالحكم الاستعماري لا يمكنه أن يغير السلوك الأيرلندي أو الثقافة الأيرلندية تغييرًا جذريًا. و مع ذلك ، فإن أودونيل في إصداره لهذا الجدل ، عليه أن ينكر الدليل التاريخي و المادي البين الذي يبين أن المجاعة و السياسة البريطانية المرتبطة به قد غيرا بالتأكيد السلوك الأيرلندي و الثقافة الأيرلندية. و لأن ييتس يصور هذا الدليل في مسرحية "الكونتيسة كاثلين" ، فإن المسرحية تسبب حرجًا لمفهوم أودونيل عن القومية الأيرلندية.

قد يبدو من الغريب أن نتحدث عن مسرحية "الكونتيسة كاثلين" كتاريخ مليء بالكائنات الخارقة للطبيعة و الأشكال المجازية، كما أنها حقًا بعيدة عن أن تكون

مسرحية وثائقية. لكن ضباب الأسطورة و الخرافة الضخم يخيم حول أجزاء صغيرة من التاريخ المادي – تفاصيل تثير ذكريات محددة عن المجاعة. إن مارى تخبر شيموس أن الطعام الوحيد المتبقي لديهم هو عبارة عن " نصف جوال من الذرة " (في بي إل ١١) مشيرة بالإيحاء إلى الذرة الهندي غير الصالح للأكل الذي كانت توزعه الحكومة. كما أن جارتهم قد ماتت و "فمها... أخضر من الحماض و الهندباء البرية" (في بي إل ٢٩) كصورة رمزية للمجاعة شاعت بعدها في الفلكلور الشعبى. كانت هناك إشارة أخرى أكثر غموضًا لكنها كانت واضحة تماما لأودونيل و هي قصة التاجر الثاني الذي حول نفسه إلى خنزير وقتل الآب جون، القسيس المحلى.

يختار أودونيل هذه القطعة بصفة خاصة لأنها تستحق الازدراء: " الأب جون ، الهرم الطيب ، رغم صلواته و تراتيله اليومية، قتله شيطان في هيئة خنزير بنى اللون ! ياله من شيء أيرلندي! ياله من شيء سلتي رائع!" (٢٦٤). يبدو الخنزير في هذا السياق موضوعًا دقيقًا و مؤثرًا، لأن منذ القرن التاسع عشر كانت عادة الأيرلنديين في تسكين الخنزير داخل حجرة خاصة تستخدم من قبل الإعلام الانجليزى لإهانة كرامة الأيرلنديين و تشبههم بالحيوانات. لكن صورة الخنزير الذي يقتل رجلاً أيرلنديًا لا يقوى على الدفاع عن نفسه يستدعى تقاريرًا من شهود عيان للمجاعة التي شهدت تفاصيل مثيرة اشتملت على حالات وفاة فاجعة و انتهاك مقزز للقدسية. تشبه قصة الآب جون القصة الواردة في القطعة التالية و التي ظهرت في "المدافع" في يناير ١٨٤٧ م:

حكم فظيع ! أجرى تحقيق في الشهر الثاني عشر الجاري على جثة توماس م مانوس ، من كليماكراني : " لقي المتوفى حتفه بسبب الجوع و البرد"..نحن نقدم نسخة من دليل توماس باروز: "بفحص جثة توماس م مانوس تبين بوضوح أن خنزيرًا قد أكل الرجلين والمؤخرة ، إلا أنني أرى أن سببا الوفاة هما الجوع و البرد" . فليس في معدة المتوفى أو أمعائه أي أثر للطعام. لكن من رأوا الجثة ورأوا تعبيرات وجه مانوس الحزينة أيدوا الرأي القائل بأنه كان حيًّا عندما هاجمه الخنزير . (مقتبس في كيلين ٩٩).

كانت قصص الحيوانات التي تهاجم و تأكل ضحايا المجاعات سواء قبل أو بعد وفاتهم منتشرة لدرجة أنها تعطى أودونيل قدرًا من التبرير لخوفه أن يكون هذا النوع من التفاصيل قد شوهد بالفعل كشيء "سلتي رائع" من قبل عالم تأثر إدراكه بأيرلندا بالتغطية الإعلامية للمجاعة. ما يفهم ضمنيا من شجار أودونيل في مسألة الدقة هو رغبته في قمع الدليل، بكل فظاعته و مفارقاته ، والتأثير الكارثى للمجاعة على أجساد الأيرلنديين الذين كانوا يتضورون جوعًا. فقد كان من الواضح أثناء المجاعة ،أكثر من أي وقت آخر، مدى ضعف الجسد الأيرلندي و خضوعه للحكم الاستعماري ، و كيف أن قصص مثل توماس م مانوس تبين أن ذلك الضعف يترجم حتمياً إلى إضعاف المعنويات واليأس والهزيمة.

إن إدعاء فريزر القائل بأن " الكونتيسة كاثلين" غير عادلة لأن الفلاحين الأيرلنديين - في الواقع - لم يتخلوا عن المذهب الكاثوليكي بشكل جماعي أثناء المجاعة - يعوزه الحقيقة . لقد ظهر اشمئزاز أودونيل كثيرا من الوفاة السريعة للأب الورع جون نتيجة المجاعة ، كما ظهر اشمئزازه أيضا من ارتداد شيموس عن عقيدته نتيجة الجوع. إن ما ينكره أودونيل ، عندما يدعى أن قصص مثل الآب جاك "غريبة تمامًا على تقاليدنا الوطنية" ، هو قوة الجسد ، الحاجة الجسدية التي يمكنها أن تضعف الفلاح الأيرلندي للدرجة التي تصبح عندها مقاومته مستحيلة ، حيث يتاجر بإيمانه من أجل الحساء ، و حيث يصبح فريسة لخنزير، و حيث يتجمهر مع ألف آخرين تجمهرًا محمومًا في إصلاحية ، و حيث يلطخ فمه بالعشب. على أودونيل أن ينكر تلك القوة لأنه من خلال الجسد ، تصبح الروح الأيرلندية (التي كما يقول هاوز هي كيان سياسي وروحي) روحًا فاسدة. إن قصة طاهي الحساء souper - مثلها مثل المجاعة الكبرى - تصور الجسد الجائع كالنقطة التي تترجم عندها المضاربة الاقتصادية إلى تفكك ثقافي، والبوتقة التي أذابت فيها الضغوط المادية الالتزامات المعنوية. إن الجسد هو ما يجعل "الشخصية الوطنية الأيرلندية" عرضة للقهر الاستعماري، مما يجعل التدخل الاستعماري لا مفر منه، و التلوث الثقافي لا مهرب منه.

ولم يكن أودونيل الناقد الوحيد لمسرحية "الكونتيسة كاثلين" و الذي تمنى تلك القوة. فإن موريس جوى (الذي كتب ما يعتبر دفاعًا عن ييتس في صحيفة

"الأيرلندي المتحد") قد انزعج أيضًا من إيحاء أن الفلاحين الأيرلنديين ربما يخضعون لمتطلبات الجسد ، زاعمًا أنه إذا كانت الكونتيسة قد قصد منها أن تكون "تمثيلاً تاريخيًا للشخصية الأيرلندية تحت الضغط ، فهناك مبرر لاعتراضنا عليها كمغالطة دحضتها الحقيقة التاريخية" (٣). و وفقا لحركة "أيرلندا الأيرلندية" (والتي ستهتم اهتماما متزايدا باستعادة الثقافة الأيرلندية "الخالصة" و تطهر نفسها من "دنس" المؤثرات الخارجية) فإن ضعف الجسد جعلها مكانًا في غاية الخطورة: تركزت فيه كل الجهود الاستعمارية على الفساد والانحراف، موقعًا حفر فيه للأبد دليل الخنوع الأيرلندي للقوى البريطانية.

ومن ثمّ، تعد تضحية الكونتيسة كاثلين إشكالية ، لأنها البرهان النهائي لحقيقة أنّ مسرحيّة ييتس عكست العلاقة المقبولة بين المادية والمثالية. فبدلاً من التضحية بالجسد للحفاظ على طهارة الروح، تضع الكونتيسة روحها برغبتها تحت رحمة الشياطين الاستعماريين على أمل أن تحفظ الحياة في أجساد مستأجريها. و رغم أن الكونتيسة كانت مدفوعة جزئيًا بالحرص على سلامتهم الروحية، فإنها تمنح ما يرفض أودونيل الاعتراف به: في عرف البشر العاديين، لحاجات الجسد الأسبقية على صحة الروح. و رغم أن تضحيتها تتسم بالإيثار، فإنها تتناقض بشكل كبير مع تقليد "أرواح من أجل الذهب" (هاوز ٥٨) حيث الواجب الأول للأيرلندي الوطني هو أن يهيء نفسه لتحمل أيّ شكل من أشكال

المشقّة الجسدية بدلاً من مساومة أو خيانة مثله السياسية العليا. ببساطة، إذا أخذنا في اعتبارنا أن الفلاحين"بائعي الروح و مشترى الحساء " مستحقّون للشفقة، فإن الكونتيسة ، بتضحيتها تلك، تنتهك ذلك التقليد.

لكن إذا كان الجسد نفسه هو ما ينكره أودونيل ، و چوى و نقاد المسرحية الآخرون ، فلماذا يعتبر أودونيل أن فداء الكونتيسة الأخير يزيد الإهانة بدلاً أن يمحوها؟ على أية حال، إن تأكيد الملاك أن أحكام الله تستند على النية أكثر من العمل ، يعيد تأكيد أسبقية المعنوي وغير الملموس، معتبرا رغبة الكونتيسة الصادقة لمساعدة مستأجريها أكثر أهميّة من تحويل روحها إلى النقود الجاهزة. إن أودونيل برفضه هذا التفسير كتفسير هرطقى ، ينكر على ييتس سلطة تطهير سجل الكونتيسة ، و يصر على إلصاقها بتهمة الصفقة. فبالنسبة له و للمحتجين الآخرين، فإن قرار الكونتيسة كان لابد أن يبدو قرارًا ضالاً و غير قابل للإصلاح، فليس من حق ييتس أن يخلق عالمًا أخلاقيًا يمكن فيه لبطلته أن تبيع روحها وتفلت من العقاب.

لكي نفهم رفض أودونيل قبول فداء الكونتيسة، يجب أن نتذكّر أن الكونتيسة تجمع بين دورين ، استخدم التقليد القومي النوع للفصل بينهما. إنّ الكونتيسة كاثلين تجسيد مجازي لأيرلندا ، كما أنها شهيدة قربانية. بالسماح لها أن تعوّض، يمنح ييتس الكونتيسة جائزة الشهيد العادية - فبالرغم من أن جسدها يموت، فإن روحها المغيّرة تستمر فى الحياة، ممجدة إلى الأبد في السماء

والأرض. لكنّه أيضا يضع الكونتيسة في دور يخصص عادة للشخصيات الذكورية. بقراءة "الكونتيسة كاثلين" بالاشتراك مع "حقل الخلنج" لإدوارد مارتن (الذي يتبع فيها مارتن تقليد الفصل بين المثال الأنثوي و المثال الذكرى الذي يقدسها) يمكننا أن نصل إلى فهم أوضح لسبب حجز ذلك الدور للرجال ، وسبب رفض جماهير بيتس السماح للكونتيسة كاثلين الانضمام إلى مجموعة عظماء الشهداء المضحيين.

لولا جريس :

النوع و المادية في "حقل الخلنج"

من حسن حظ إدوارد مارتن أن الأيرلنديين الأصليين لم يظهروا العداء الذي أثارته مسرحية "الكونتيسة كاثلين" تجاه مسرحيته "حقل الخلنج" The Heather Field التي افتتحت تحت رعاية المسرح نفسه وهو المسرح الأدبي الأيرلندي. فقد اختلف رد فعل النقاد تجاه المسرحية ، و على الرغم من أن أحدًا لم يشارك جورج مور رأيه في أن مارتن هو شكسبير القادم ، إلا أن المسرحية قد "تفوقت على مسرحية بيتس في شعبيتها" مانحة مارتن نجاحه المسرحي الوحيد في حياته (Eakin and Case, xii). وبالطبع يوجد تفسير واضح لاختلاف استقبال كلا العرضين: و هو أن الحقد العقائدي الذي أثارته مسرحية بيتس لم يمثل بأية حال مشكلة في مسرحية مارتن. فمسرحية "حقل الخلنج" تناقش قضايا روحانية و لكن ليس في إطار ديني واضح. فكل شخصيات مارتن من المفترض

أنها بروتستانتية ، في حين أن مارتن نفسه كان كاثوليكيًا. و لكن إذا كان جدال الهرطقة - كما رأينا - بدافع القلق الأساسي من إمكانية تعرض أيرلندا للسيطرة الاستعمارية ، فإن التفسير الواضح يبدو غير ملائم أو غير كاف. و إذا كانت مسرحية مارتن - التي اعتبرت إلى حد ما هرطقة سياسية إن لم تكن هرطقة دينية -قد حازت إقبال الجمهور وإعجابه أكثر من مسرحية ييتس، فهذا له علاقة كبيرة بحقيقة أن في " حقل الخلنج" تم تمثيل العلاقة بين العالمين المادي والمثالي على نحو مناسب - إذ تم تحديدها نوعيًا بشكل ملائم.

يوجد بالتأكيد فروق شكلية شديدة الوضوح أدت أيضا إلى اختلاف رد فعل الجماهير نحو هاتين المسرحتين. فمسرحية "الكونتيسة كاثلين" تدين بالكثير للحركة الرمزية الفرنسية في حين أن "حقل الخلنج" تنقل بوضوح أساليب هنريك أبسن وانشغالاته من النرويج إلى أيرلندا. بالإضافة إلى أن مارتن قد اتخذ قرارًا بألا يقدم حياة كل من الأيرلنديين الكاثوليك و الفلاحين الأيرلنديين على المسرح، لذا لن يكون هناك من يغضب من طريقة عرضهم على المسرح. لكن، وعلى الرغم من ذلك، توجد بعض أوجه الشبه المهمة أثرت سلبيًا على استقبال الجمهور لمسرحية مارتن. فعلى سبيل المثال، لاحظ تروتر أن كلا المسرحتين "أثارتا فكرة المسرح الأدبي الأيرلندي الخاصة بقومية الصفوة" التي ابتدأها "الفنان المرفه / المفكر" ثم فرضت فيما بعد على الشخص العادي (١٥). فكون هاتين المسرحيتين مختلفتين - حيث تعبر إحداهما عن رمزية ييتس والأخرى عن تأثر مارتن بأسلوب ابسن - قد جعل صحيفة التايمز الأيرلندية وجريفث يضعاهما في

مرتبة الإنتاج الفني العالي المستوى الذي يعد غامضًا وصعبًا في فهمه لدى القارئ العادي (Griffith 13 May 1899:2.) . و قد وجد أحد نقاد مجلة التايمز الأخطاء الشكلية نفسها في مسرحية "حقل الخلنج" التي وجدها من قبل في مسرحية "الكونتيسة كاثلين": فجو كل من المسرحيتين يتسم بالغموض والتأمل والإفراط إلى درجة يصعب فهمها، و كلاهما تتسمان بالحوار المتكلف الطنان ، ولا يوجد في أحداهما حدث معين يمكن التحدث عنه أو حدث يقدم تمثيلاً مقنعًا للحياة الأيرلندية ، و باستثناء شخصية كيت الشبيه بالجنى الصغير ابن بطل مسرحية مارتن ، لا يوجد في أي منهما شخصيات يمكن تصديقها أو التعاطف معها.

وفى الحقيقة، أدت الفروق الشكلية الواضحة لنقاد الأدب إلى غموض فى أوجه التشابه فيما يتعلق بالمحتوى الموضوعي للمسرحيتين كلتاهما. وكما يوضح تروتر أن كلا المسرحتين تؤكدان على التعارض بين كل من الحياة الخيالية والاهتمامات المادية (١٦). وقد علق جريفث على العرض الأول لمسرحية "حقل الخلنج" بأن مارتن نجح فى توصيل هذه الفكرة على الأقل إلى "الشخص العادي"، و اعترف جريفث بحيرته فيما يتعلق بالمعنى الكلى للمسرحية ، و لكنه أشار بشكل غير قاطع أنها تدور حول "استحالة التوفيق بين الحقيقي و المثالي" (١٣ مايو ١٨٩٩: ٢). فكما هو الحال فى مسرحية "الكونتيسة كاثلين" ، فالشخصية الرئيسية فى مسرحية "حقل الخلنج" صاحبة أرض، و طريقتها فى إدارة مقاطعتها طريقة رومانتيكية و مسرفة و غير عملية إلى حد كبير. فكلا

هاتين الشخصيتين المثاليتين تتم خيانتهما و تدميرهما عن طريق أوغاد ماديين. فكل شخصية من هاتين الشخصيتين لها صديق حميم يشاركها فى رؤيتها ويظهر لها حبًا مطلقًا (أليل فى "الكونتيسة كاثلين" ، وكيت فى "حقل الخلنج"). و أيضا كلا البطلين له من المجد ما يعوضه عن الانتصار الظاهري للعالم المادي – فالكونتيسة كاثلين صعدت إلى السماء ، و انتقل تيريل إلى عالم خيالي من الشباب الدائم ، وحالة لن يستطيع فيها الواقع أن يبدد أحلامه.

وإذا نظرنا من هذه الناحية ، فإن السؤال عن السبب في كون رد الفعل تجاه مسرحية "حقل الخلنج" كان أكثر إيجابية ، يصبح سؤالاً مثيرًا للاهتمام. فطالما إن المسرحية – كما يبين مور – تعتمد على تعاطف المشاهدين مع كاردن تيريل، كان على مارتن أن يواجه بعض المشكلات التي واجهها بيتس عندما جعل محور عالمه المسرحي الخلقي و الروحاني ممثلاً في طبقة ملاك الأراضي الأنجلو–أيرلنديين. ففي أفضل الأحوال، كان يبدى عدم اهتمام بالعامة الذين لم يكن تيريل منهم. أما في أسوأ الأحوال، فقد كرر إهانة بيتس حيث جعل القيم والفضائل متمثلة في طبقة ملاك الأراضي ، في حين ينظر إلى المستأجرين وكأنهم طبقة لا ترقى لدرجة التمثيل. إن دعوة تيريل الجمهور للتعاطف مع البطل ، ينبغي ألا ينظر إليها بعين الاعتبار ، بسبب تجاهله التام لمصلحة مستأجريه. ففي الفصل الثالث، طرد مستأجريه لأنهم لم يستطيعوا دفع الإيجارات التي كان سيتولى إنفاقها على دعم حقل الخلنج. و إذا اعترض

الكاثوليك على فكرة أن الفلاح الأيرلندي كان قادرًا على السرقة ، والزنا والكفر، فهل لا يجب أن ينزعجوا أيضا من حقيقة أن مستأجري تيريل ،عند ذكرهم في النهاية ، يهددونه بالقتل؟

وإذا كان ييتس لم يتصرف بلباقة عندما حاول إجبار جمهوره على تقبل تقييمه العالي الشأن لروح الكونتيسة، فمارتن إذن ، لابد أن يكون في موقف صعب عندما يطلب من جمهوره التعاطف مع جاردن تيريل. فقرار تيريل بطرد مستأجريه – و هي نقطة خلافية إلا أنها أقل غموضا من المشكلات العقائدية التي أثارها فداء الكونتيسة – لم يظهر في ردود الفعل تجاه المسرحية. فمسرحية مارتن كانت غير منفرة لأن مارتن لم يرتكب الهرطقة الواقعية التي هوجم ييتس بسببها – و هي إخفاقه في حماية المثالي من الواقعي. فمارتن لم يطالب بتفسير أرائه المغلوطة الأخرى لأنه اتبع استراتيجيات التمثيل التي تجعل النصر الأخلاقي للبطل يلغى هزيمته المادية. و قد يكون أكثر هذه الاستراتيجيات أهمية، هو قرار مارتن بجعل البطل رجلاً.

فمثالية تيريل المتميزة لم تفهمها الشخصيات الأخرى في المسرحية بسهولة. و هذا إلى حد ما، وفقا لما قاله أحد نقاد جريدة " التايمز" في ملاحظته اللاذعة، لأن البلاغة الخيالية لتيريل قد تضاءلت بسبب شدة ابتذال الأشياء التي بني عليها هواجسه" (المسرح الأدبي الأيرلندي، ١٠ مايو ١٨٩٩: ٥). و في الحقيقة، كانت أحلام تيريل مادية بشكل واضح: فقد كان يريد تحويل بعض

المناطق الخربة في مقاطعته - و هو حقل الخلنج الذي استخدم بشكل رمزي - إلى مرعى مثمر. و كان تقريبًا على وشك الانتهاء من هذه المهمة عندما بدأت المسرحية، لكن جهود الاستصلاح قد شملت بعض أراضيه الأخرى ,كما تقدم بطلب لأخذ قرض من هيئة الأعمال و ذلك للبدء في عملية صرف المياه. و كانت كل الشخصيات الأخرى في المسرحية - باستثناء كيت البريء - حريصة على منعه من سحب هذا القرض. فزوجته، التي انفصلت عنه، حاولت إلى أبعد مدى إثبات إصابته بالجنون. لكن صديق تيريل و جاره باري أوشير أحبط تلك المؤامرة، لكن في الفصل الثالث من المسرحية ، ازدادت الأمور سوءا ، و أدرك تيريل - في النهاية - أن نجاح حقل الخلنج هو الحائل الوحيد بينه و بين الدمار.و لذا شعر بالفزع عندما اكتشف أن الخلنج بدأ ينمو في الحقل مرة ثانية، وسيجعل الحقل عديم القيمة مرة أخرى. و قد أثرت هذه الصدمة بشدة على تيريل ، فهجر الواقع من أجل عالم وهمي يقوم على خيالات تواقة إلى الماضي.

ولو أننا وضعنا ملاحظات كل من مور و جريفث جانبًا للحظة ، و نظرنا إلى المسرحية ، سنجد أنه من الصعب أن نرى بالضبط كيف أن سعى تيريل لاستصلاح حقل الخلنج يمكن فهمه على أنه حملة مثالية. فقد اعترف تيريل صراحة أنه يفعل ذلك من أجل المال: " لابد من عمل ثروة من وراء هذا العمل" (حقل الخلنج ٢٢١). و حتى إصراره غير المنطقي على سحب القرض المشئوم يمكن فهمه على أنه نوع من الطمع أكثر منه عمل وهمي: " كان من الضروري الحصول على هذا القرض الاضافى ، إذ لم تلغَ فائدة القرض الأول" (٢٢٣).

وبالمثل ،لا يوجد شك فى كونه مدفوعا باهتمام مثالي لمستأجريه، ولذا فسوف يتم تأجير حقل الخلنج لملاك أراضٍ آخرين يحتاجونه لرعى ماشيتهم، بل كان تيريل ينتقد قرار أوشير بتخفيض قيمة إيجاراته. و لعل أهم و أفضل ما فى هذه الخطة هو أنها لو نجحت " سيزيد دخل تيريل إلى حد كبير"(٢٢٣). ولكن وعلى الرغم من ذلك، تم تصوير تيريل من خلال شخصيات المسرحية ومن خلال مور وجريفث و نقاد آخرين على أنه إنسان مثالي حالم أكثر منه رأسمالي جشع.

وحقيقة عدم اعتراض أي من نقاد مارتن على إدعاء تيريل للقب "مثالي" تشهد على نجاح مارتن فى معالجة الأبنية الدرامية و الأيديولوجية حتى أنه على الرغم من دوافع تيريل المادية و التي عبر عنها بشكل واضح، إلا أنه تم وضعه فى مكانة مثالية. و قد تم تحديد هذه المكانة كلية عن طريق شيئين اثنين: أولهما: ارتباط تيريل الروحاني بالأرض التي يريد استصلاحها ، و ثانيهما: التعارض بين تيريل وزوجته جريس. فتيريل قد أتيحت له عدة فرص للتعبير عن حبه للحقل وسعادته بعملية الاستصلاح:

نعم - انه حقل الجبل العظيم الموجود هناك........ إن هدفي الأمثل هو أن أعيده للإثمار. فهناك بالفعل أعرف الحياة الحقيقية عندما أقف أشاهد الأطلنطي، عندما تمس رياح البحر قدماى ، والعشب الصغير فى خضرته الأيرلندية التي لا نظير لها يتلألأ

بخضرة ذهبية فى شمس الخريف اليوم. فهناك تتملكني السعادة الغابرة فى فترة شبابي - مرارا و تكرارا. (٢٢٧ -٢٨).

إن حب تيريل للأرض التي يأمل أن يعيدها "للخصب و النماء" يتناقض تمامًا مع علاقته العقيمة و الفاشلة مع جريس التي تشعر بالغيرة من "افتتان زوجها بهذا الجبل" (٢٤٥). ففي اعتقاد تيريل ، أن علاقته الحميمة مع حقل الخلنج ستكشف عن "الإبداع" و سيكون لها تأثير"السحر" الذي "سيغير وجه أيرلندا" (٢٤٥ -٤٦).

فتيريل قد أصبح مثاليًا ، أولاً و قبل كل شيء، بسبب ارتباطه بالأرض ذاتها التي سمحت للغة الحب الرومانسي أن تغير من اهتماماته الدنيوية المختلفة. وقد أصر مارتن على إظهار التشابه الرومانسي ، فأظهر بوضوح كيف أن تيريل حول مشاعره من جريس إلى حقل الخلنج. فقبل اهتمام تيريل بالرعي و تصريف المياه، كانت مثاليته كلها منصبة على خطيبته الجميلة، لكن هذه الألفة سرعان ما ولدت الازدراء بينهما:

آه يا مايلز، فقد اكتشفت بسهوله أن جريس تختلف تمامًا عما تخيلتها أول مرة. فقد كنت صغيرًا آنذاك، و قليل الخبرة . كنت أتوق إلى العطف ، و اعتقدت أنه من السهل أن أجده. كنت أنظر إلى النساء نظرة مثالية فى تلك الأيام، و كنت أعتقد أنهن مثاليات. آه ، كان ذلك هو خطأى القاتل (٢٢٥).

فجمال جريس كان مجرد "جمال زائف" ، و لكن حقل الخلنج أتاح لتيريل التواصل مع "الجمال الحقيقي" (٢٢٥). و تيريل - فى الحقيقة - يتحول بمشاعره إلى حقل الخلنج كي يعوض الإخفاق فى زواجه من جريس: فكونه كان مرغمًا على الزواج وعلى مشقة الزراعة، لم يجد تيريل أي قناعة حتى يهتدي إلى "الفكرة العبقرية لحقل الخلنج" ، حيث يعود إلى " مثله العليا فى أيام شبابه" عندما يتواصل مع السحر الموجود فى نسمات ذلك الجبل" (٢٤٦).

و إن كان حقل الخلنج يعبر عن كل شيء قد استثمره تيريل فى رؤيته المثالية للمرأة ، فإن جريس تجسد كل شيء يكرهه و يحتقره تيريل فى العالم المادي. فتيريل كان يلوم حقيقة أن "جريس لم تكن أبدًا تبدى تعاطفًا مع أفكاره" بسبب الصعوبات الحالية التي يواجهها (٢٣٢). فصديقه أوشر يخبر مايلز أن جريس كانت مضجرة جدًا ومبتذلة لطبيعة بالغة الرقة مثل طبيعة تيريل ، وفسر اهتمام تيريل بحقل الخلنج على أنه "ثورة" ضد محاولة جريس أن تروضه وفقًا لطبيعتها. و هذا التناقض بين "الابتذال العقيم" لنظرة جريس للأمور وبين الروح "الخيالية" المثالية لتيريل يعد هو الصراع الذي يحرك أحداث المسرحية. و فى حين أن تيريل يشكو من قلة مشاركة جريس له ، إلا أن جريس غالبًا ما تتحدث عن الخوف من الهلاك و ضرورة الاقتصاد فى الإنفاق (٢٣٢). ورغم أن مشاكل تيريل سببها مجموعة من القوى المادية الخفية ، إلا أن جريس كانت هي العدو الوحيد الظاهر لتيريل. و لعل هذا يرجع إلى أن مادية جريس تم الإعلان عنها

بشكل واضح ، مما جعل تيريل يبدو مثاليًا عند مقارنته بها. و نحن نعلم أن جريس إنسانه مادية حقًا ، ونعرف أيضا أن تيريل هو عدوها اللدود.

وبهذا ، فإن مثالية تيريل تعتمد على تصوير جريس كشخصية مادية ، و هذا التصوير قد حدده مارتن عن طريق توصيفه لأعراف النوع. فمادية جريس تتميز و تختلف عن طبيعة مارتن لأنها أنثى - ليست نابعة من الصفات الذكورية مثل الطموح و الرغبة فى الاكتشاف و الانتصار، و لكن من وضعها كأنثى تعتمد على غيرها. جريس مجرد باحثة عن الذهب ، و قد اتهمها أوشر بأنها "تزوجت تيريل لإمكاناته و مكانته" (٢١٩). فهي إنسانه وصولية، ترغب فى التضحية بسعادة زوجها كي تشكل حياته تمامًا .... حتى تصبح مثل حياة السيدة شيرول" (٢٢٥). وعندما تتآمر على دمار زوجها، تستغل مسئوليتها كأم و ربة منزل كي تبرر أفعالها: فهي تصف محاولتها لإيداع تيريل مستشفى الأمراض العقلية بأنها "إحدى التدابير التي اتخذتها من أجل حفظ حق طفلي وحقي" (٢٤٨). و ترتبط جريس بصفات أنثوية أخرى نمطية و بغيضة - المناورة ،و التآمر ، و الميل للتذمر، و الاعتقاد بأن الزواج يعطيها الحق فى أن تعيد تشكيل زوجها وفقًا لرغباتها و أهوائها - مما جعل الاهتمامات المادية التي تعبر عنها، تتحول إلى أفكار شيطانية ترتبط بها، مثلما تم جعل اهتمامات تيريل مثالية من خلال ارتباطه بالروحانية ، والفكر والرجولة.

ومن ثم، تؤدى هذه المسرحية دورًا فعالاً بسبب قوتها الثقافية الطاغية والتي تؤكد على ما قاله تيريل بأن " المثالي الحقيقي يمكن فقط أن يكون رجلاً"

(٢٢٥). فالمثالي قد يكون مؤنثًا أو أنثويًا - مثل حقل الخلنج و الأصوات التي كانت تغنى لتيريل أثناء عمله فى الحقل - و لكن هذا يحدث لأن المثالي الذي يحبها لابد أن يكون مذكرًا. ما توحي به مسرحية "حقل الخلنج" هو أنه لكي يكون البطل مثاليًا، يحتاج ليس فقط إلى المحبوبة الأنثوية الرقيقة، بل إلى نظيرتها المادية البغيضة - إلى امرأة من لحم و دم ، يثور البطل ضد ماديتها السوقية. ولكي نراجع مقولة تيريل بأن الرجل فقط يستطيع أن يكون مثاليًا حقًا لأن المادية قد تم تعريفها كصفة أساسية و جوهرية للأنوثة. إن هذا الجمع بين الأنوثة والمادية ميز طموح جريس وأنانيتها بشكل قوى لدرجة أنهما استطاعا أن يخفيا تمامًا صفات تيريل. و لهذا، أصبح بطل مارتن مثاليًا بسبب هاتين العلاقتين اللتين تم تحديدهما نوعيًا أو جنسيًا - و هما العلاقة القدرية المتغايرة بين الحارث و بين أرض أيرلندا "المثمرة"، و الأخرى هي التناقض الواضح بين الزوج صاحب المبادىء السامية و زوجته الفاسدة الحاقدة. فحقيقة أن مارتن اتبع تقاليد المثالية و المادية التي تقوم على أسس نوعية هي الشيء الوحيد الذي جعل تيريل يبدو و كأنه مثالي - ولهذا كان هو الشيء الوحيد الذي أذكى هذا الصراع.

وتوضح قوة هذا النموذج السبب الذي جعل باستطاعة مارتن أن يصور تيريل للجمهور على أنه إنسان مثالي ضحى من أجل المطالب الدنيوية لزوجته جريس، كما يبين هذا المثال سبب إخفاق ييتس فى إظهار الكونتيسة كاثلين كبطلة مضحية. فعندما تقرر الكونتيسة كاثلين أن إطعام مستأجريها أهم لديها من

صعود روحها إلى السماء ، فهي تتبع قواعد البناء النوعي بمعنى أو بآخر: فمثلها مثل جريس تقرر أن المنفعة المادية أهم من أي وعد معنوي لمجد مستقبلي. لكن ييتس يحاول أيضًا أن يخالف تلك القواعد بتصويره لكاثلين كإنسانه مثالية يدفعها حبها المجرد لمستأجريها - و هو حب لا يقوم على أي ارتباط شخصي أو مادي معهم ، بل على افتتانها بنفس نوع "الأحلام" المتعلقة بأيرلندا و التي تمجد هوس تيريل وافتتانه بحقل الخلنج. وكان من الممكن لييتس أن يستخدم النموذج السائد - إدانة الكونتيسة كاثلين بارتكاب إثم المادية - ولكن لم يكن ممكنًا له أن يعمل ضد هذا النموذج. فهو ليس مثل مارتن، لم يكن ممكنا أن ينقذ بطلته من العواقب المادية لأفعالها - لأنها كامرأة بشرية- فهي ما زالت تحمل عبء الجسد الذي تحمله أيضا جريس، لذا فالكونتيسة كاثلين تحرم من السمو. لكن تيريل استطاع الهروب من العواقب المادية عن طريق انسحابه إلى عالم الأحلام المثالي، لكن عندما حاول ييتس اصعاد الكونتيسة إلى السماء ، قاومت طبيعتها الأنثوية هذه المحاولة، و ضلت طريقها فى العالم المادي - أنثى، مادية ، ولذا تكون مستحقة للوم. و بهذا، يكون حل ييتس للعقدة المسرحية حلاً "هرطقيًا" ، ليس لأنه يخالف العقائد الكاثوليكية ، بل لأنه تجاوز توقعات الجماهير عن الأدوار المتعلقة بالنوع.

إن ربط المثالية بالمذكر والمادية بالمؤنث، ليس بالطبع ظاهرة خاصة بالأدب الأيرلندي. لكن نجاح "حقل الخلنج" و مسرحية ييتس الأخيرة "كاثلين نى

هوليهان" يوحى بأن ذلك النموذج كان مفيدًا للوطنيين الأيرلنديين بسبب الانفصال الظاهر و المطلق الذي يخلقه بين المادي و المثالي. فالثبات المفترض لفروق النوع يحفظ مكانة المثالية المطلقة - فكما فى "حقل الخلنج" ، تحفظ مكانة تيريل كمثالي رغم الحوار الذي يظهر رغباته المادية. و تحفظ هذه المكانة بالضرورة لشخصية الرجل فقط ، حيث يدعّم ادعاءه للمثالية وجود نظير أنثوي مادي. (فالرجال مثاليون لأن النساء ليسوا كذلك، فلا يمكن لتيريل أن يكون ماديًا ، لأنه لا يمكن أن يكون جريس). و هذا يسمح للشخص المثالي أن ينتصر بغض النظر عما يحدث فى العالم المادي، لأن انتصار المثالية يعرف بالضبط على أنه رفض الاستسلام أو رفض الوصم والتلطخ بالمادية. فتيريل ينتصر، ليس عن طريق استصلاح حقل الخلنج، بل باختيار الواقع البديل - و الذي يقرر فيه أنه غير متزوج من جريس ، و لن يتزوجها أبدًا ، بدلاً من الاستسلام لجريس وسحب طلب التقدم للقرض.

عندما لا يستخدم اختلاف النوع لخلق فاصل بين الحقيقي و المثالي، تختلط الأمور. ففي مسرحية "الكونتيسة كاثلين"، يختفي التمييز بين الحقيقي والمثالي ، ليس بسبب ما تفعله الكونتيسة كاثلين و لكن بسبب مجرد وجودها كشخصية يمتزج فيها كلا الصنفين. فأرواح الفلاحين مفصولة عن أجسادهم - فهم يبيعونها دونما أدنى شعور. لكن الكونتيسة كاثلين تموت بمجرد عقدها الصفقة مع الشيطان ، مبينة أن كلا الكيانين ممتزجان لديها ، و لا يمكن لأحدهما أن يحيا بفقد الآخر. و لأن الكونتيسة امرأة بشرية و معبودة في ذات الوقت في

تراث Fair Erin, Hibernia, and the Shan Van Vocht، فإنها تلغى الفاصل بين الوجود المادي و المثالي ، فجسدها المادي لا يمكن فصله عن " المجموعة المثالية للجماليات و الفضائل " التي تمثلها (هاوز ٥٦). و بامتزاج هذين الدورين، تجعل الكونتيسة كاثلين المثالي بشريًا ، و بالتالي ضعيفًا. و إذا كان الجسد والروح لا يمكن فصلهما ، فان أحدهما لا يمكن حمايته من المخاطر المتأصلة في الآخر.

إن هجوم أودونيل على "الكونتيسة كاثلين" يعطي إشارة عن كيف ولماذا أصر وطنيون أيرلنديون على الحفاظ على تعارض تام و راسخ بين الروحي والمادي. ما تبينه مسرحية "حقل الخلنج" هو أنها تحافظ جزئيًا على هذا التعارض الذى أثار غضب الأيرلنديين عندما تحدى كتاب المسرح الأيرلنديون أعراف النوع السائدة - لأن أي تحدٍ لشدة اختلاف النوع يعرض ذلك الانفصال للخطر. فإذا أراد الوطنيون الأيرلنديون الاعتقاد بأن الرجل الأيرلندي لا يمكن أن تفسده أو تلوثه الضغوط المادية ، فعليهم أن يقدموا له الحماية من جسده ، ولتحقيق ذلك ، عليهم أن يبرزوا الوجود الجسدي و المادية ، و الضعف في "الآخر" الأنثى ، وعليهم أن يحفظوا مكانة الرجل من المثالية و القوة. إن قومية أودونيل لا تستطيع ضم الكونتيسة كاثلين، لكنّها تحتاج جريس Grace بالتأكيد.

جريس ذات فائدة هنا بصفة خاصة لأنها أيضا عضو من أعضاء الصعود الإنجليزي الأيرلندي ولذا يمكن أن تكون شيطانة بحصانتها. فعلى خلاف نساء

سينج الأكثر خطورة مثل نورا بيرك، و بيجيين مايك ، تنتمي جريس - كما يصنفها جريفيث - إلى فئة الشياطين ، مما يسمح لمارتن بمعاملتها هي والقوّة الخطيرة التي تمثّلها ، بالازدراء اللائق. وبفضل مقدار القوة التي تمنحها لها مكانتها الصاعدة ، تصبح جريس عاملاً من عوامل المادية و ليس ضحية لها. يتضح هذا بجلاء من خلال محاولتها في جعل تيريل يسلم نفسه لها في نهاية الفصل الثاني ، لأنها تستحضر القوة النوعية و الشريرة التي يمثلها الطبيبان.

إنّ العلاقة العدائية بين فلسفة المادية العلمية التي تقود المؤسسة الطبية البريطانية المتميزة من جانب والمثالية التي تحرّك تيريل من جانب آخر، ربما تتضح بجلاء في هذا الحوار المتبادل بين تيريل والدكتور دولنج:

تيريل: نعم؛ ألم يكن [مشروع الاستصلاح] اكتشافًا؟ و ما القناعة التي جلبها بعد كدح الحياة السابق؟. لقد شعرت بأني عدت إلى مثلي العليا أيام شبابي في الهواء الطلق لذلك الجبل. أه! هناك سحر في أنسام ذلك الجبل!

دولنج: كلّ ما أعرفه يا سيدي، هو أنّ هيئة التدريس تعتبر أن هواء البحر الذي يهب فوق مستنقع الجبل هو أفضل علاج في العالم لمرض الصفراء أو سوء الهضم (٢٤٦).

إن أحاسيس تيريل قد أهينتإلى حد كبير لاعتبار دولنج "نسيم جبله الأثيري" مجرد علاج للشكاوى المعوية (٢٤٦). لكن من خلال هؤلاء الأطباء

والمؤسسة الطبية التى اقتبس دولنج سلطتها ، فإن للمادية العلمية القوّة في أن تفعل أكثر من إيذاء مشاعر تيريل. فهؤلاء الأطباء موجودون في بيت تيريل لكتابة تقرير ما إذا كان في حاجة إلى أن يتم إيداعه مستشفى الأمراض العقلية. إن سلطتهم عليه تنبع من "مؤامرة" بين كلا من الإدارة الاستعمارية - التي تمنح هؤلاء الأطباء السلطة في تصنيف تيريل كتهديد للصحة العامة - و بين جريس معدومة الضمير، بما يكفى ، في استغلال ذلك.

فمن خلال جريس ، يدخل العلم الطبي "حقل الخلنج" كتهديد لكل من رفاهية البطل و لبقاء عالم المثل التي يحمل معيارها. يبين أوشير بعضًا من الإيحاءات الضمنية الفضفاضة لذلك التهديد عندما يحاول مناقشة روش في تشخيصه:

> إن عمل تيريل قد يكون أو قد لا يكون عمليًا. من يعرف؟ أنا شخصيًا أتّفق معك في أنه قد لا يكون . لكن ، ليس هذا بحجة لمحاولة حرمانه من حريّته وحقوقه. و إن كان حقًا ، أخشى أن تتعرض حرية عمل الكثيرين و ذوى المناصب للخطر. انه من الشائع بين عديمي الخيال من الناس أن يعتبروا المزاج الشعري الأصيل علامة من علامات الجنون (٢٤٩).

ليس من الصعب أن نقرأ من خلال دفاع أوشير عن المزاج الشعري دفاعًا عن القومية الأيرلندية. ففي الكثير من الخطاب البلاغي القومي - خاصة خطاب

الرابطة الفيلية – يتم في إصرار تعريف سبب الحرية الأيرلندية ضد "العملي أو البرجماتي" ، و كما يقول الوطنيون المثاليون في حملتهم أنهم يقومون بذلك ليس لأنهم ينتظرون جوائز مادية؛ بل لأنهم ملهمون بالحبّ لمثل أعلى قد لا يمكنهم تحقيقه مطلقًا. و إذا كان ارتباط تيريل اللاعقلاني بمشروعه التمييزى (المفرط الحساسية) كافيًا لكي يجعله قابلاً للتصديق ، فكم أصبح مقدار ضعف المجتمع القومي وخضوعه لسلطة المؤسسة الطبية التي ترفض فصل سلامة العقل عن البرجماتية (المذهب العملي)؟ . إذا كانت الأصوات التي يسمعها تيريل في حقل الخلنج أوهامًا دافعها خرف مجرّد، إذن فكذلك الأصوات التي قادت شخصية مثل چان دارك للبدء في مشروعها غير العملي تماما للتحرير الوطني.

إن المشهد الختامي في الفصل الثاني لهو بيان مادي مبكر و خاص للخطر الذي مثله صعود المادية العلمية للحركة القومية الأيرلندية. إن الحب الغامض نفسه والجارف للأرض ، التي تنفخ الحياة في الأيرلندي الوطني ، يصبح الآن مبررًا لتشخيص تيريل و إيداعه مستشفى الأمراض العقلية. إن الاعتقاد بأن أيرلندا لها وجود غيبي و مادي متمثل في إصرار تيريل على "المعنى الجميل" غير القابل للترجمة في الأصوات التي يسمعها تغنى له في حقل الخلنج ، يتحول عن طريق المادية العلمية إلى مرض يمثل خطرًا على المريض الضحية وعلى الآخرين. إن تحويل ذلك النسيم السحري إلى علاج لعسر الهضم يحول أيرلندا من الجنسية إلى الجغرافية – من كيان روحي إلى مكان يمكن امتلاكه، وشراؤه،

ويبيعه من قبل من له قدرة مادية كافية. إن انتقال تيريل من المثالية إلى الجنون السريري يبين أنّه بممارسة القوّة المعنوية للخطاب، يمكن لمناصري المادية العلمية أن يحطّموا كلاً من القضية القومية والبطل القومي.

لكن إذا كانت هذه الحبكة المسرحية الفرعية تبين لماذا سيكون عند الوطنيين الأيرلنديين سببًا جيدًا لرؤية المؤسسة الطبية وممارسيها كأعداء طبيعيين وأقوياء، فإنها تشير أيضًا إلى التخوّفات الجدّية حول علاقة المؤسسة الطبية بالمرأة الأيرلندية. إن جريس هي الشخص الذي يضع تيريل تحت رحمة هؤلاء الأطباء، كما أنها هي التي تطلق بشكل صريح مسمى " هلوسة" على رؤيته (٢٤٦). وعندما يظهر روشى "تحفّظات" حول إيداع تيريل مستشفى الأمراض العقلية ، تتاجر جريس بمكانتها كزوجة وأمّ: "إذا لم يتم إيداعه، سيجلب بالتأكيد للطفل و لي دمارًا لا يمكن إصلاحه" (٢٤٨). و كان تصرفها الأخير عبارة عن نداء مستميت لروشى كممثل مسئول عن نظام أبوي للدفاع عن مصالح أمّ بائسة وطفل: "آه، يا دكتور روشى ، نحن أمانة في أيديك. مصيرنا يستند على قرارك. أناشدك ألا تخذلنا "(٢٥٠٥١). فلولا تدخل جريس، ما كان تيريل أبدا ليجذب انتباه لجنة الجنون، وما كان لدولنج و روشى أن تتاح لهما الفرصة لممارسة سلطاتهما التشخيصية عليه. أنه فقط من خلال تعاون نظيرته النسائية المادية ، أن يصبح البطل المثالي عرضة لهذا الشكل من سيطرة الدولة.

إن العلم الاستعماري، بتعبير آخر، يسبب أذى للرجل الأيرلندي من خلال المرأة الأيرلندية. إن الطبّ يعمل على جسد المرأة؛ و المرأة التي تمتلك ذلك الجسد تعمل على نظيرها المثالي. و عبء الضعف يمكن أن يسلّط في جسد المرأة الأيرلندية؛ لكنّه لا يمكن أن يحتوى هناك. ففى حقيقة الأمر، تجعلها ماديّتها وبشريتها أكثر تهديدًا كسلاح تستعمله القوى المادية البريطانية ضدّ الأيرلندي الوطني المثالي - ويصبح ذلك التهديد أكثر شرًا عندما يزال وهم القوة. إن جريس على الأقل يمكن أن تختار أن تعرض أو لا تعرّض زوجها على لجنة الجنون. أما النساء الأيرلنديات الكاثوليكيات / الفيليات اللواتي خضعن لمزاولة الأطباء الأنجلو-أيرلنديين فلم يكن في وسعهن أن يخترن ألا يكشفن عن عورتهن، و أرحامهن، وعن عملية التناسل الأيرلندي ، للتدخّل الاستعماري. إن إستراتيجية التقدير والإنكار (التنصل من المسئولية) تحل بعض المشكلات المهمة جدًا؛ لكنّها تخلق عددا من المشكلات الأخرى .

إن الحل الذي يقدمه بيتس يصدم نقاده كحل "كافر" ، لأنه جزئيًا يصور ضعف المرأة الأيرلندية الواضح للضغوط المادية - و يصوره كأنه حل لا خيار فيه و لا يمكن تجنبه. فعلى العكس من جريس ، فإن الكونتيسة كاثلين شخصية فاضلة وذات إحساس مرهف - و هذا الإحساس العالي من جانبها ليس بسبب أنها ضعيفة أو فاسدة بل لأنها يجب أن تكون كذلك. ورغم أنها كانت في مأمن من الأهواء الشريرة التي رافقت المجاعة ,لم تستطع الكونتيسة أن تتحاشى عقد الصفقة مع الشياطين. كان الطريق الوحيد أمامها لتنقذ إما أرواح أو أجساد

الفلاحين الجائعين من حولها هو أن توافق على أن تجعل نفسها ضعيفة وتتعرض للاعتداء مثلهم ، و أن تدع النظام القسرى المتمثل في التاجرَيْن يدمرها كما دمرهم. إن استجابة الكونتيسة للمعاناة الجسدية كانت من أجل الآخرين و ليس من أجل ذاتها، و قد لعب التاجرَيْن على هذا الضعف في انتزاع روحها كما نزعا أرواح الآخرين.

ومن ثم ، نجد أن أحد أخطاء ييتس تمثل في إثارة المخاوف المتعلقة بالسيطرة الاستعمارية وتأثيرها على الجسد الأيرلندي. وبوضع أحداث المسرحيّة في أوقات المجاعة وجعل بطلته القربانية أنثى ، أثار ييتس المخاوف بشأن التعرض للاعتداء وضعف الجسد ، لكنه لم يقدم العلاج. الأخطاء الأخرى التي يوردها نقاد المسرحية - احتفاء المسرحية المراوغ وغير المنتقد للقيم الأرستقراطية ، وتصويرها غير المداهن لشخصية الفلاح الأيرلندي الروحية ، و إصرارها على وضع ثمن باهظ لروح الكونتيسة - ثبت أنها في حصانة من النقد. فهي ، كما تقول هاوز، باقية وبقوة، حتى في تنقيحات المسرحيّة اللاحقة (٥٠-٥٥). لكن شيئًا واحدًا يفعله ييتس عندما يراجع " الكونتيسة كاثلين" و هو أنه يحذف أو يعيد كتابة تقريبًا كل فقرة يفردها أودونيل في "أرواح من أجل الذهب" . يبدو أن ييتس ، رغم غضبه المبرر ، قد تأثر تأثرًا عميقًا بهجوم أودونيل. ويبدو هذا واضحا في مسرحية " كاثلين نى هوليهان" التي أثار فيها مخاوف المجاعة، والخصوبة ، التعرض للاعتداء ، و لكنه يصحح خطأه هذه المرة بجعله البطل القربانى رجلاً - وبتقديم كاثلين مختلفة تمامًا للجمهور.

و ستتزوج غدا: صناعة الحرب، لا الحب

إنّ الحبكة الدرامية لمسرحية " كاثلين نى هوليهان" أبسط بكثير من نظيرتها في مسرحية "الكونتيسة كاثلين"، ففي عشية الهبوط الفرنسي على "كيلالا" والتي تشير إلى بداية انتفاضة ١٧٩٨ م المشئومة التي نظمها الأيرلنديون المتحدون تحت قيادة والف تون - مايكل - ابن أسرة من أسر الفلاحين الثرية الذي يقابل امرأة عجوز غامضة و التي تقدم نفسها على أنها كاثلين ابنة هوليهان. تستحوذ كلماتها على قلب مايكل ، رغم الحقيقة التي أعلنتها بوضوح وهي أن أي إنسان يرغب جديًا في خدمتها لابد أن يعد نفسه للموت في سن صغيرة. وبعد مغادرة المرأة ، يهم مايكل - رغم اعتراضات والدته بريدجيت ، وخطيبته ديليا - بالانضمام للفرنسيين و الأيرلنديين المتحدين في المعركة ، حيث سيلقى حتفه. وتسأل بريدجيت ابنها الصغير إذا كان قد رأى المرأة العجوز و هي تغادر المنزل ، فيجيب: " لم أرها ، و لكنى رأيت امرأة شابة ، و كانت تسير كملكة" (فى بى ال ٢٣١).

إن الاستجابات المعاصرة للعرض الأول لمسرحية " كاثلين نى هوليهان" عام ١٩٠٢ تشير إلى أن الجماهير لم تبالِ كثيرًا بفهم الرسالة التي تحملها المسرحية. فكما كتب ناقد جريدة " الأيرش تايمز Irish Times" و الذي كان له صدى فى صحيفة "الديلى اكسبريس Daily Express" أن : "كاثلين ، فى الواقع، تمثل أيرلندا" (مقتبس فى كولمان ١٣٢). وإذا كانت كاثلين يسهل التعرف عليها فى

الحال ، فإن "جريدة فريمان Freeman's Journal " وجدت أن بريدجيت هي أيضا وجهًا مألوفًا على حد سواء: " إن كلا الفلاحين المسنين اللذين يناقشان زواج ابنهما المرتقب لهما نظائر فى مئات البيوت فى أيرلندا" (مقتبس فى كولمان ١٣١). و لكي يتأكد بيتس من أن الجمهور سيستوعب المسرحية ، كتب ملخصًا فى جريدة "الأيرلندي المتحد United Irishman" قبل الافتتاح:

لقد وصفت أسرة تستعد لزفاف ابنها. وكان كل فرد فيها ينتظر خيرًا من الزفاف. فالعريس يفكر فى عروسه ، و الأب يفكر فى الثروة التي ستجعلهم جميعًا أكثر ثراءً ، و الأم تفكر فى خطة لاستغلال هذا الثراء استغلالاً صالحًا بجعل الابن الأصغر قسيسا....... ثم تأتى كاثلين نى هوليهان بنفسها إلى هذه الأسرة ، و يغادر العريس عروسه ، و تتحطم كل الآمال. أنه الكفاح الأبدي لقضية أيرلندا و لكل قضية مثالية أخرى ضد الآمال و الأحلام الخاصة – ضد كل ما نعنى عندما نقول العالم (فى بى ال ٢٣٤).

من وجهة نظر بيتس ، يعتمد التأثير الدرامي – و الذي يعتبر فى منزلة كاثلين نفسها فى الأهمية – على التناقض بين كاثلين وبين بيئتها المحيطة. إن الصراع المحدد بوضوح بين " الادعاءات الفظيعة لأيرلندا الأم و الاستجابة الواقية لأم بيلوجية" هو ما يجعل مسرحية "كاثلين" تنجح كدراما (كولنجفورد ، النوع والتاريخ، ٦٧).

بالإضافة إلى جعل الصراع أكثر إثارة، فإن نشأة هذه المعارضة المحورية بين كاثلين و بريدجيت يسمح ليتس بمناقشة بعض القضايا التي أثارها فى مسرحية "الكونتيسة كاثلين" دون أن يصاب بأذى؛ وذلك بإنشاء نسختين متعارضتين تماما من الأنوثة ، يقدم ييتس لجمهوره الحل الذي لم تقدمه مسرحيته "الكونتيسة كاثلين" : فهو يمسرح ، من خلال شخصية بريدجيت الفانية و المادية، تأثيرات السيطرة الاستعمارية على الخصوبة و النمو السكاني، لكنه يقترح من خلال ردود فعل مايكل مع كاثلين الخارقة للطبيعة و الخالدة ،طريقة لحماية جسد المرأة الأيرلندية من الانتهاك و يبحث فى المؤثرات الأجنبية التي تهدد بتدميره.

يركز ملخص ييتس على المنافع الاقتصادية التي تتوقع عائلة جيلان حصادها من الزواج، كما يظهر من حوار المسرحيّة الافتتاحي. ذلك أن بيتر ، والد مايكل، مهتم بمهر ديليا أكثر من اهتمامه بأي شيء آخر (فى بى ال ٢١٦ – ٢١٧)، وينبع الكثير من الضحك الذي أثارته المسرحية فى جماهيرها الأوائل من فساد بيتر الهزلي و استعداده للارتشاء: "أنت أفضل امرأة فى أيرلندا ، لكن المال جيد أيضا" (فى بى ال ٢١٨). تأتى أهمية الثروة فى المقام الأول لأنها ستسمح للأسرة بفعل شيئين أصبح من الصعب جدًا تحقيقهما فى أيرلندا بعد المجاعة وهما: زيادة مساحة المزرعة ، و إيجاد سبل معيشة لكل أطفال الأسرة فى مراحل نموهم. ترتبط هاتان القضيتان بمشكلات استخدام الأرض ، التي نشأت من

نظام الإيجارات الاستعماري و تفاقمت بحلول المجاعة ، و التي كان لها نتائج خطيرة على السلوك الجنسي و التناسلي فى أيرلندا.

عندما يذكر بيتر أن ابنه الأصغر باتريك سيجد صعوبة فى إيجاد زوجة حيث أنه "ليس لديه مكان خاص به" (٢٢٠) ، فمن الواضح أنه ينوى أن يترك أرضه المستأجرة لابنه البكر مايكل ، بدلاً من تقسيمها بينهما. و رغم أن هذا المشهد يحدث فنيًا فى عام ١٧٩٨م، فان هذا الخط الدرامي يحدد أسرة جيلان بأنها أسرة تعيش فى فترة ما بعد المجاعة. إن الدافع وراء تغيير عرف الميراث من التقسيم إلى عرف البكورة (حيث يحق للبكر أن يرث الإرث كله) كان الضغوط الاقتصادية طويلة المدى التي زادت الحد الأدنى من المساحة المقبولة من الأرض المستأجرة ، لكن المجاعة كانت الحافز الذي فرض هذا التحول. فبدون البطاطس ، كان من غير الممكن للأسرة أن تعيش على قطعة أرض صغيرة مستأجرة. وقد ساعدت أحكام نزع الملكية التي تم تنفيذها أثناء المجاعة والتحول العام من الغلال إلى الماشية كأكبر حصيلة نقدية ، فى القضاء على الفلاحين المستأجرين (بورتير ١) الذين كانوا يعيشون على هذه الرقع الزراعية، وزادت الضغط على أولئك الفلاحين الباقين كى يندمجوا سويًا و لا يتقاسموا.

و كما يشير تحليل كيندي للاتجاهات السكانية (الديموغرافية) فى أيرلندا في القرن التاسع عشر، أحدثت المجاعة "تغييرًا عظيمًا. . . في نسبة الأشخاص الأيرلنديين الراغبين فى تأجيل الزواج، و تبع ذلك " ارتفاع مفاجىء فى الفترة ما

بين ١٨٥١ م - ١٨٦١ م"للعزوبة الدائمة بين النساء الأيرلنديات و التي استمرت فى الزيادة حتى بداية القرن العشرين" (١٤٣). فبانهيار نظام المعيشة المعتمد على الزراعة ، ارتفع بالضرورة الحد الأدنى المقبول لمستوى المعيشة فى قرى أيرلندا . و لأن الزواج - إلا إذا كان الطرفان لديهما مزارعهما الخاصة - سيخفض هذا المستوى حيث ستضطر قطعة الأرض نفسها أن تكون مصدرا لإعالة مزيد من الأفراد ، فإن الأيرلنديين من الرجال و النساء "الذين كانوا يفكرون فى الزواج...... كانوا غير راغبين تمامًا فى فعل ذلك" (١٥٠). و بدلاً من ذلك، آثروا الهجرة ، أو العمل منفردين فى أراضيهم المستأجرة ، أو إلحاق أنفسهم بأسر أقربائهم (١٥٠). بإضافة ما سبق إلى التغير فى نظام "الأسرة السلالية stem-family" الذي يصفه كل من كيندي و أوجرادا و الذي فى ظله، يتوقع -على الأكثر - لطفلين من أطفال أي أسرة أن " يتزوجا محليا"، فإن الارتفاع المتزايد - الذي سببته المجاعة - فى المساحة المقبولة للأرض المستأجرة ، كان يعنى لنسبة كبيرة من سكان أيرلندا، أن الزواج سيتأخر ، أو ربما لن يتم على الإطلاق، و أن " بعض الأشقاء و الأقرباء .... لن يصبحوا أبدًا جزءًا من السكان المنجبين إنجابًا شرعيًا" (كيندي ١٥٢).

ويبدو أن بريدجيت ترحب بهذا الاتجاه، لأنها بالفعل تخطط لأن تجعل باتريك قسيسًا ، قبل أن يصل إلى سن البلوغ، حيث يكون مصيره العزوبة الدائمة. و هي أيضا تدرك حقيقة أن مايكل نجح فى إيجاد "فتاة لطيفة مناسبة" (٢١٩) سوف تجلب مالاً وفيرًا يسمح للأسرة بالسيطرة على مزرعة جيمسى ديمبسى ذات

العشرة هكتارات و التي ستكون ضربة حظ حقيقية. و كما يوضح كيندي ، فإن القليل من الأسر التي كانت تتطلع لزواج أبنائها فى أيرلندا ما بعد المجاعة " وجدوا ما يبحثون عنه : امرأة شابة نسبيًا ، فى المنطقة المجاورة القريبة يكون تحت سيطرتها بمفردها تقريبًا مساحة الأرض نفسها التي تحت سيطرة الأسرة بالفعل" (١٥٠). فلولا وجود ديليا و ثرائها، و لولا وفاة جيمسى ديمبسى فى الوقت المناسب ، لربما كان مصير مايكل أن يعيش أعزباً فى مزرعة والديه حتى توافيهم المنية.

ساعد الزواج المؤجّل والعزوبة الدائمة على نقص عدد السكان الأيرلنديين؛ كما أسهما أيضًا، كما يقول كيندي، فى "التأكيد القوي على أخطار و آثام الجنس بين غير المتزوجين" الذي تتميز به الأعراف الاجتماعية (١٥). فعندما يطلب من نسبة كبيرة من السكان ليس فقط أن تظل بلا زواج ، بل أن تتحاشى أيضا إنجاب الأطفال (الذي سوف يقلل مستوى المعيشة فى الأرض المستأجرة بقدر ما سيفعل الزواج) ، يصبح جنس ما قبل الزواج مشكلة اقتصادية خطيرة. فالتاريخ الاستعماري الذي أنتج نظام المعيشة المعتمد على الزراعة ، والمجاعة ، وإعادة التعديل فى استخدام الأراضي الزراعية الذي نتج عن ذلك، قد خلق بهذا اتجاهات سكانية أثرت فى الأسرة الأيرلندية و فى السلوك الجنسي الأيرلندي ، وخاصة فى النساء اللواتي كن عرضة لخطر إنجاب أطفال بلا عائل. إن بريدجيت التي تودي بباتريك إلى عدم الإنجاب ، كي تحفظ المزرعة لمايكل ، تبذل أقصى جهدها لحل مشكلة ذات جذور تعود إلى قانون العقوبات و ما وراءه. لكن

حلها ، كحل الكونتيسة كاثلين ، يعد حلاً صعبًا لحركة قومية أصبحت أكثر اهتمامًا بحجم عدد سكانها.

ينبع هذا الاهتمام من قراءة محددة للمجاعة ، و التي رغم أنها لم تصدر عن جريفث ، إلا أنه كان هو في ذلك الوقت يقوم بنشرها على نطاق واسع في صحيفة "الأيرلندي المتحد" . فقد رأى جريفث المجاعة على أنها محاولة متعمدة للإبادة. فقد خصص ثلاثة أعمدة من عدد ٦ ديسمبر في صحيفة "الأيرلندي المتحد" لدحض ادعاء أن "المجاعة المزعومة في عام ١٨٤٧ م، و انخفاض عدد السكان الذي جاء في أعقابها" كان بسبب تعديل عادى في القانون الاقتصادي"(٥). يرى جريفث انخفاض عدد السكان بعد المجاعة ليس تعديلاً لتحديد النسل بل كجزء من "خطة بريطانيا لإبادة السكان الوطنيين" ("الاقتصاد" ٥). و يختم حديثه بالتنديد بالهجرة، متفقًا على أن " انخفاض عدد السكان سيعنى خسارة فادحة لكل الطبقات" و ذلك لأن "من يفرون من البلاد هم الأقوياء فكريًا و جسديًا" مخلفين من ورائهم " الأكثرية الباقية من الضعفاء والعاجزين فكريًا و جسديًا" (" الاقتصاد" ٥).

ويفصل جريفث هذا الرأي الجدلي في " كيف ازدهرت أيرلندا تحت الحكم الانجليزي" و الذي يلقى باللوم فيه على الحكومة الانجليزية وعلى المجاعة في "اختفاء أحد عشر مليونا و ستمئة وعشرة آلاف من الجنس الأيرلندي في أماكن ما خلال السبعين عامًا الماضية" (٧). و ذهب أبعد من ذلك كي يثبت أن انخفاض

عدد سكان أيرلندا أمر يثير الالتباس بين أمم " أوروبا الحديثة" ، حتى بين الأمم التي كانت تحت حكم أنظمة استعمارية أخرى (٨) و أن هذا الانخفاض كان بتدبير من انجلترا. فلكي تحكم الحكومة الإنجليزية سيطرتها على أيرلندا ، " كان من الضروري أن تقضى على ثلث رجال مقاطعتى Ulster and Leinster، وأكثر من نصف رجال مقاطعتى Munster and Connacht(10). وفى هذا الرأي الجدلي ، يساوى جريفث بوضوح بين الأرقام والقوة: فلو أن أيرلندا كان بها " الأطفال الذين يشكلون الفائض عن أحد عشر مليونًا وستمئة وعشرة آلاف في أرضنا اليوم" - والذين هم حاليًا "مواطنو دول أخرى" - ، لكانت أخذت مكانتها بين أمم العالم(٧).

وبهذا، تمثل فترة المجاعة بالنسبة للوطنيين، المحاولة المتفردة الأكثر وضوحًا ونجاحًا من جانب الحكومة البريطانية لكبح نمو سكان أيرلندا. و كانت جماهير بيتس أكثر وعيًا و تعاطفًا مع هذا الرأي الجدلي في ١٨٩٩ ، و ١٩٠٢، ربما أكثر من لو كانت شاهدت المسرحية قبل عشرة أو عشرين سنة مضت. ففي عامي ١٨٩٧ و ١٨٩٨، تكرر حدوث مجاعات جزئية في غرب أيرلندا ، و كانت إحدى الوطنيات التي ثارت لصالح أحد المستأجرين المنكوبين هي الممثلة مود جون ، التي كانت الإلهام لمسرحية "الكونتيسة كاثلين" ، و أول من مثلت دور كاثلين ني هوليهان.

ورغم أن جريفث ربما يكون قد صاغ البيان الأكثر وضوحا لذلك القلق، فإن الاهتمام العام بين كتاب صحيفة " الأيرلندي المتحد" أثناء الفترة ما بين ١٩٠٢ -

١٩٠٢ في تقليل معدل الهجرة و بناء صناعة أيرلندية في محاولة جاهدة لإعطاء الشباب الأيرلندي حافزًا للبقاء في بلده ، يوضح أن جريفث لم يكن الوطني الوحيد الذي أعطى أهمية بالغة للمؤثرات السكانية أو الديموغرافية التي أحدثتها المجاعة أو من شعر بأن زيادة معدل النمو السكاني كان خطوة مهمة نحو الاستقلال. وفي رد فعلهم على المجاعة و على أوجه التلاعب الاستعماري المفترضة فيما يتعلق بعملية النسل في أيرلندا، أصبح الأيرلنديون الأصليون أكثر اهتمامًا بمعالجة تلك الأمور بأنفسهم و خاصة في أثناء فترة تكوين المسرح الوطني الأيرلندي.

وكما توضح ورطة بريدچيت، أن مشكلة السكان معقدة و عويصة لأنها ترتبط تقريبًا بكل جانب فى تاريخ أيرلندا الاقتصادي والسياسي. وكما يشير دفاع جريفث المستميت عن المشروعات التي ربما تسهم فى علاج مشكلة نقص عدد السكان – إعادة زراعة الغابات ، استصلاح أراضى المستنقعات، دعم الصناعات الأيرلندية – فإن الجهود المحلية التي كان يقوم بها الوطنيون لاستعادة اقتصاد و سكان أيرلندا كانت تسير ببطء فى أحسن الأحوال. و بالمثل ، فى مسرحية "كاثلين نى هوليهان" فإن إدارة بريدچيت لحل اقتصادي جزئي – زواج مايكل من ديليا – سوف لن يحل بذاته المشكلات الكبرى التي تسربت إلى عائلة جيلان، فحتى هذه الأسرة الريفية الثرية نسبيًا التي تقدم على زواج متميز لابنهم الأكبر لابد أن تتخلى عن أية آمال فى رؤية زواج الابن الثاني أو إنجابه.

ويقدم ييتس الحل لها - و بالتالي لجمهوره الوطني - بتقديم عروس أخرى لمايكل تتيح له الفرصة لإخصاب أيرلندا وتحريرها من خلال فعل مسرحي وهو التضحية. إن وفاة مايكل فى كيلالا يعد حلاً رمزيًا لمشكلة خصوبة أيرلندا، وحلاً يمكنه فعل المزيد أكثر من أي جهود فى المجال المحلي. فما لا يستطيع الجنس فعله بمفرده ، يستطيع العنف القيام به.

فالمرأة العجوز، بعد أن فقدت أرضها و بيتها، وفرصتها فى إنجاب الأطفال، تجسّد الضرر الذي حل بأيرلندا بسبب التدخل الاستعماري. و عندما ظنها بيتر "الأرملة كيسي التي طردت من أرضها المستأجرة فى كيلجاس" (فى بى ال ٢٢٣)، يدرك وظيفة المرأة العجوز كرمز لما حدث للفلاحين الأيرلنديين و للأرض التي يعيشون عليها. وفى الوقت ذاته - كما تدرك بريدجيت - فإنها ليس كما تبدو (٢٢٣) ، ذلك الجسد الذابل الواهن الذي طرده "الغرباء" إلى الطرق يهيم على وجهه وحيدًا معدمًا، مجرد قناع مؤقت يخفى جوهرًا معنويًا خالدًا. و حتى قبل تحولها، توضح المرأة أن جسدها المادي وهم ليست فى حاجة لتلبى مطالبه. فهي ترفض ما يقدم لها من طعام و نقود ، كما كانت فى الماضي ترفض "عرض الفراش لأي من عشاقها" (٢٢٦). و يظهر من حوارها استعارات زراعية واقتصادية، لكن من الواضح جدًا أن اهتمامها ليس أبدًا " الحقول الخضراء" بمعناها ، بل بالمثل الأعلى المعنوي الذى تمثله. و المرأة العجوز فى هذه الحالة،

مخدوعة و مكتئبة، خارج إطار العالم المادي - مطرودة مؤقتًا، لكنها فى الأساس قوية ومنيعة.

هذه الجانب من كاثلين كان ظاهرًا بدرجة أكبر في الأداء منه فى النصّ. فكل الجمهور كان يعرف من هي مود جون و تعرف عليها و هي ترتدي ملابس المرأة العجوز. و ما أطلقه ييتس على أدائها "القوة الغريبة" (مقتبس فى كولمان ١٣٠)، كان يعتمد جزئيًا - كما يؤكد فاى - على الجمهور الذي "يرى هذه المرأة الجميلة الطويلة بشعرها الذهبي الغزير" (مقتبس فى كولمان ١٢٧) عبر الحيل المسرحية البارعة التي منحتها عمرها ووهنها. و شهرة مود جون كناشطة وطنية جعل الجمهور على وعى بأنها عند نزولها من على خشبة المسرح ، تصبح كاثلين التي فى المسرحية كاثلين "حقيقية" تسقط القناع فى النهاية و تستعيد هيئتها الحقيقية المتألقة.

ولأنها خالدة وخارقة، فإن كاثلين هذه ، على خلاف كاثلين السالفة، لن تضطر لعقد صفقة مع الشياطين. و برفضها قوة العالم المادي ، تمنح نفسها مقاومة ضد التلاعب الاستعماري، تتعرض لأشكال من القهر، لكنها تظل راسخة للنهاية. و لأن كاثلين "تمثل أيرلندا"، فهي تقدم لأودونيل ما أراد: أيرلندا قادرة على مقاومة أي شكل من الضغوط التي تمارسها الإمبراطورية. و مع ذلك، فى تمثيلها لأيرلندا، تمثل النساء الأيرلنديات كمحصنات و منيعات مثلها. ولا تستطيع إغراءات المادية ولا مكائد رأسمالية السوق الحرّة أن تمسّ كاثلين هذه.

بالرغم من أن الظروف الاقتصادية نفسها التي ستجبر باتريك إلى امتهان الكهانة، قد أصابتها بالذبول على ما يبدو و جعلتها عقيمة، إلا أنها ما تزال قادرة على إنجاب الأمة.

لكن تلك الولادة تصبح بالضرورة عملية غيبية، لأن ثمن حصانتها صعب المنال. فهي لا تستطيع تحمّل "عرض السرير" لعشاقها لأنها لو قدمت نفسها بأنها سهلة المنال جنسيًا، فهذا يوحى أيضا بأنها ربما تكون سهلة الانتهاك . ولكي تكون قادرة على الجنس الجسدي والخصوبة بمعناها الحرفي، يجب أن تسكن فى جسد مادي يجعلها عرضة لها النوع من التدخّل الذي حاصر الكونتيسة كاثلين. و لأنها خارج إطار العالم المادي، فيمكن لمايكل فقط أن يمسّ كاثلين بدخول الإطار الخارق للطبيعة الذي تسكنه؛ و يمكنه عمل ذلك فقط خلال الموت. لسوء حظ مايكل، لكن لسعادة الجماهير الوطنية، يقدم المأثور لييتس نموذجًا يحوّل موت مايكل إلى الإتحاد الغيبي الذي سيسمح لكاثلين باستئناف الحيوية والخصوبة التي أخذت منها.

و كما يجادل كولنجفورد في "الجنس والتاريخ في شعر الحبّ عند ييتس"، فإن الحبكة فى مسرحية "كاثلين" على علم بالأساطير السلتية و التي قام ييتس "بتعديلها......إلى حدّ كبير "(٥٧) لتتاسب أغراضه. فالمسرحيّة "تعيد بعث" (٨) تقليد التضحية البشرية إلى الإلهة، "المألوف للقرّاء المعاصرين خلال قصائد مستتقع شيموس هينى و "التي يختلط فيها الجنس بالموت العنيف حيث يغوص

دم الضحيّة الذكر الصغير فى الأرض المستقبلة " (٥٧). وبضم هذا إلى "أسطورة السيادة" (٦٦)، حيث إن زواج شابّ من شيطانة عجوز، يجدد شبابها بطريقة سحرية، فإن بيتس يطرح موت مايكل كاتحاد جنسي يحوّل كاثلين من إمرأة عجوز مطرودة ومشرّدة إلى فتاة شابة "تسير كملكة "(في بي إل ٢٣١).

يعتمد هذا النموذج – بالطبع – على تعريف المرأة الأيرلندية بالمنظر الطبيعي الأيرلندي – نموذج ، كما يوضح كولنجفورد، له سابقته في علم الأساطير السلتى و الذي منح وجودًا جديدًا ونشيطا في الفنّ القومي والأدب القومي فى القرن التاسع عشر. ما يستخدمه بيتس هنا من أسطورة السيادة يوحى بأنّ هذا التعريف كان قويًا إلى حد ما لأنه يدمج تخوّفات مختلفة و متشابكة ، تشتقّ من المجاعة بربط الإنتاجية الزراعية بخصوبة الإناث. ودون الإيحاءات التي أضافتها أسطورة السيادة، فإن آلهة الأرض التي تستقبل دمّ التضحية تمثّل التربة الغاضبة لأيرلندا، التي ما زالت مجروحة بالنكبة، و بأعمال الطرد، وبالتصفيات ، والسياسات قصيرة النظر فى استعمال الأرض من جانب أصحابها الاستعماريين. وعندما يطرح بيتس أسطورة السيادة باستعمال جسد كاثلين لتمثيل التغيير من الجدب إلى الخصوبة وبطرح تضحية مايكل كارتباط رومانسي / جنسي مع إمرأة تصبح منافسة لديليا، فإنه يجعل كاثلين أيضًا تمثّل النساء الأيرلنديات ،المنوط بهن مسؤولية إنجاب أطفال أيرلنديين أصحاء، لكن هناك من يمنعنهن من عمل ذلك. و تشير مشكلة بريدجيت إلى العلاقة بين الصحة وبين الاقتصاد الزراعي الأيرلندي و خصوبة السكان الأيرلنديين.

وبارتداء مظهر كل من الخصوبة والعقم الإنساني، تمنح كاثلين البطل فرصة أن يعالج واحدًا بمعالجة الآخر.

إن وعد الخصوبة الذي تقدمه كاثلين المجدّدة ليس - بالطبع - وعدًا بمعناه الحرفي. فهي لا تنجب أطفالاً حقيقيين، بل الأمة ذاتها؛ وهي تفعل ذلك بطلب الدمّ، و ليس الجنس. و من ثم، فإن رسالة كاثلين، هي أن التمرّد العنيف – سواء كان ناجحًا أو غير ذلك – سيحلّ فى العالم المثالي ما لا يمكن حله في العالم المادي. سيعيد المرأة الأيرلندية إلى حالتها البكر المجيدة والسليمة؛ و بهذا سيعالج العقم الذي أوقعت بريطانيا أيرلندا فيه. انه يقدم الرأي الجدلي الذي سيصبح مألوفا في كتابات جريفيث و جون في "الأيرلندي المتّحد" و هو أنه إذا استطاعت أيرلندا أن تحقق الاستقلال السياسي، فإن المشاكل السكّانية (وأسبابها الاقتصادية) التي تعانى منها بريدجيت، ستنتهي أخيرًا بشكل نهائي.

و بهذا تظهر شعبية مسرحية "كاثلين" ، ببساطة، ليس لأنها تدخل في تقليد سلتي من تمجيد التضحية بالذات والإخفاق البطولي، لكن لأنها تبين لجمهورها سبب أهمية تلك التضحية عديمة الجدوى. وبتمثيلها ليس فقط للمنظر الطبيعي الأيرلندي الخصب فعلاً ، بل أيضا للمرأة الأيرلندية الخصبة أيضًا ، فإن مسرحية " كاثلين نى هوليهان" تحول إخفاق البطل – موته الدامي فى ساحة المعركة – إلى نوع من النجاح في الإطار الداخلي للبلاد ، و الذي لم يستطع الوطنيون تحقيقه عبر المقاومة الاقتصادية والثقافية. فهذه المسرحية تحول الموت

إلى حياة عبر السماح لتضحية مايكل بإعادتها - و كل من الأنوثة و الخصوبة الأيرلندية - إلى حالتها الحقيقية النقية. و هاتان العمليتان مرتبطتان ارتباطًا وثيقًا : فدون مشاركتها ، لا يمكن لييتس أن يستخدم استعارة الخصوبة حتى يجعل تضحية مايكل قادرة على التجديد ، ودون موت مايكل، لا يمكن لييتس أن يستخدم أسطورة السيادة فى استعادة كاثلين. فسحر كاثلين سيمجد مايكل، وآلام مايكل ستمجد كاثلين.

ومن ثم تحل مسرحية "كاثلين نى هوليهان" عددًا من المشكلات التي أثارتها مسرحية "الكونتيسة كاثلين" ، بما فيها مشكلة الخضوع لاحتياجات الجسد. وليست كاثلين ذاتها فقط من تستخدم لتعبر عن قوة و حصانة النساء الأيرلنديات، فإن مايكل أيضًا من خلال تعريض نفسه للدمار فى أرض المعركة، يبين أن الوطني الحقيقي قادر على تجاوز الاهتمامات المادية ، و يخلق ما يسميه بيرس " التضحية المطلقة". فاختيار الموت على الحياة، يبين مايكل أن عالم المعاناة الجسدية لا يشكل له أي نوع من الفزع أو الرعب، و رغم أن الغريب سيدمر جسده البشرى الفاني، فإن الموت لن يمكنه التأثير على روحه الأيرلندية، كما لن يستطيع أن يتدخل فى الاتحاد الميتافيزيقي الذي سيخصب كاثلين.

وحتى يصبح مايكل جزءًا من هذا الحل، عليه أن يهجر العالم المادي الذي تمثله بريدجيت و ديليا، فهو يختار وعد كاثلين بالخصوبة الميتافيزيقية على الوعد بمعناه الحرفي الذي تمثله عروسه الشابة. لقد جعل هذا الصدق

الحقيقي فى الاختيار مسرحية "كاثلين" أكثر قربًا من قلوب الوطنيين. فكما يوضح كولمان، تمثل النهاية فى النسخة المنشورة ، و التي فيها يهرب مايكل من عناق ديليا و"ينطلق مسرعًا" - تاركًا خطيبته الباكية - إلى قدره ، تغيرًا عن توجيهات خشبة المسرح المسجلة فى النسخة الأصلية ، و التي تطلب من مايكل أن " يبعد ديليا عنه بلطف" قبل رحيله (١٢٩). و يقول كولمان أن هذا التغير كان من اقتراح جريفث، الذي شعر أن إظهار مايكل و هو يخضع "لإلزام قوة لا تقاوم" سيساعد على تأكيد الرسالة الوطنية للمسرحية (١٢٩). فالمسرحية تبرر هروب البطل من المسئولية المنزلية و إحباطاتها و تقديمه التضحية العنيفة ، بأنه ليس فقط الاختيار الصائب ، بل الاختيار الوحيد الذي يمكن لمايكل القيام به -وهو الإجابة الوحيدة على كل الأسئلة التي أثارتها كلتا المسرحيتين.

ومن ثم، هناك شيء واحد تفعله مسرحية "كاثلين" و هو أنها تنهى التعارض الذي رأيناه فى مسرحية "حقل الخلنج" بين العالم المادي المحلى الذي تمثله المرأة البشرية (بريدجيت) ، و بين العالم الخيالي الذي تمثله (كاثلين) ، ذلك المثال الأنثوي. و كما فى مسرحية " حقل الخلنج"، فمن الواضح أن الرجل الأيرلندي ينتمي حقًا إلى عالم كاثلين المثالي - كما أنه من الواضح أيضا أن المرأة البشرية الفانية تمنع من ملاحقته إلى هناك. و ربما تستطيع كاثلين أن تنسلخ من جسدها البشرى المحطم وتتخذ شكلا مثاليًا ، لكن لن تستطيع أي من النساء الأخريات فى المسرحية أن يفعلن ذلك، فكلاهن سيكون لديهن مسائل ومشكلات مادية تشغلهن تمامًا. إن مارتن باختياره الموت العاجل و أحضان

كاثلين، سيتجنب لعب أي دور طويل المدى فى حل المشكلات الاقتصادية للأسرة. ووفقًا للنموذج الموجود فى مسرحية "كاثلين" ، فإن دور الرجل الوطني هو التضحية بالدم و الذي يرمز إلى إحياء أيرلندا ، بينما مهمة القيام بالعمل لإظهار هذا الإحياء إلى حيز الواقع الملموس هي مهمة النساء. و قد تجسد تقسيم العمل فى نص المسرحية ذاته - فكما تبين بيثكا ، أن ييتس تحمل البناء الكلى للمسرحية، ادعى التأليف، و نسب إليه الفضل فى مسرحية "كاثلين" ، لكن الدليل يوحى بأن السيدة جريجوري كتبت، على الأقل ، حوار عائلة جيلان ، بينما قد يكون ييتس كتب حوار شخصية كاثلين (٩). فالتضحية الرمزية و البناء الذي تضمنه هما من عمل ييتس، بينما صياغة تفاصيل السياق الاقتصادي والمادي فتخص السيدة جريجوري.

وقد ظهر تقسيم العمل فى أعمدة صحيفة "الأيرلندي المتحد" ، و التي كانت فيها النساء الأيرلنديات مسئولات بقدر كبير عن حل أي عدد من المشكلات المادية و الثقافية فى أيرلندا، بدءًا من الهجرة و الركود الاقتصادي، إلى " قلة الانتماء أو ضعف النزعة القومية"، أو نقص الشعور الوطني اللائق بين الرجال الأيرلنديين الذين تزوجوهن ، وبين الأطفال الأيرلنديين الذين قاموا بإنجابهن. وفى الوقت ذاته، فهن مسئولات عن استخدام أجسادهن لتمثيل أيرلندا المثالية، وإبقاء صورة كاثلين حية فى الأذهان. و ربما تعتبر الممثلة مود جون المثال الأكثر وضوحا لتأثير ذلك العبء المضاعف على النساء الأيرلنديات، فهي أول من جسدت شخصية كاثلين، كما تشهد كتاباتها عقب المسرحية على تأثير المسرحية

طويل الأمد على مفهومها الخاص بمسئوليات النساء الأيرلنديات الوطنيات. كما تبين مساهمات أخريات - أقل شهرة - فى صحيفة "الأيرلندي المتحد" التأثير واسع النطاق للنساء الأيرلنديات و الوطنية الأيرلندية فى النموذج القربانى الذي يجعل خصوبة الأنثى الاستعارة الأساسية فى تحرير أيرلندا.

فى ظل كاثلين

إن الدور الذي لعبته مود جون فى حبكة مسرحية "كاثلين" القائمة على تقديم القربان كنموذج سائد فى الفكر الوطني، يوضح بعض أوجه التناقض التي تستند إليها تلك الحبكة. فكما رأينا ، ساعد وجود جسدها تحت ملابس المرأة العجوز على خلق إحدى النقاط المحورية فى المسرحية - إن جسد المرأة العجوز الذي يبدو ذابلا ، ليس "حقيقيا" ، بل هو كالصدفة يخفى جوهرًا نقيًا. لكن، بينما يتم تصوير ذلك الجوهر الداخلي تصويرًا روحانيًا ومعنويًا، فإنه يقدم للجمهور عبر تصورهم لجسد مود جون الفعلي. فقد زاد وجود مود جون على خشبة المسرح القوة العاطفية للفكرة التي كانت تمثلها ، و كما كتب أحد نقاد العرض لصحيفة "الديلى اكسبريس" أن ييتس جدد خطأه عندما "لم يختم مسرحيته بكاثلين بطبيعتها ذاتها" (مقتبس فى كولمان ١٣٢). فقد شعر هذا الناقد ، مثل العديد من الجمهور، أنه خدع حيث إنه لم تتم تهيئته للرؤية التي تحاول المسرحية بثها فى الجمهور و هي توقع - ظهور مود جون "ككاثلين". إن الممثلة ماير نيك شيوبلا، التي مثلت الدور بعد ذلك ، توضح أن وجود مود جون كان السبب وراء ذلك الاختلاف ، و تبين لماذا كان منطق العرض يبدو مصرًا على تمثيل ذلك التحول النهائي: " فقد كانت مود جون تجسيدًا للشخصية التي مثلتها على خشبة المسرح" (مقتبس فى مارجريت ويرد ٥٦-٥٧). أما فاى فيضع الأمر فى صيغة أكثر صراحة: " كانت الآنسة مود جون فى الواقع هي كاثلين نى هوليهان فى الرمز" (مقتبس فى كولمان ١٢٧).

إن عبارة فاي هي بيان مختصر و مفيد لمشكلة التمثيل المعقدة. فهو يرى كاثلين ، مثل كل من رآها ، كشخصية أنثوية تجسد أيرلندا الحرة المجيدة - رؤية مثالية لم تخلق بعد في الواقع. و في الوقت نفسه، يدعي أنها موجودة بالفعل في الواقع - "في الحقيقة" - في شخصية مود جون، تلك المرأة الأيرلندية الوطنية المشهورة بجمالها و بقوة التزامها بالقضية. إن مود جون ذات فائدة لكل من الحركة الوطنية ، و لفريق عمل المسرحية ، لأنها تستطيع أن تجسد المعنوي المجرد ، كما تستطيع تحويل النموذج المعنوي إلى تجربة مادية يمكن معايشتها.

ومن ثم، تتبع "القوة الغريبة" في أدائها من نوع غريب من المعالجة المثلية ، حيث يعرض جسدها الأنثوي على خشبة المسرح كطريقة لإحلال صورة أخرى لجسد أنثى أكثر تعقيدًا. وبإعطاء الشكل و الصوت لأيرلندا المثالية ، تجعلها كأنها "حقيقية" ، كأيرلندا المادية التي تفتقر إلى الكمال والتي مثلتها بريدجيت، في حين أن جسدها العفيف يستبدل الأجساد المنتهكة للنساء الأيرلنديات اللاتي، خضعن ، مثل كاثلين الأولى أو بريدجيت، للقهر الاستعماري. و لابد أن يبقى شكلها الأنثوي ماديًا حتى يمكن إدراكه كشيء حقيقي - وفي الوقت نفسه - يكون مثاليًا بما فيه الكفاية، حتى تظل كاثلين متميزة و كأنها من العالم الآخر وتتسم بالروحانية . وبدلاً من أن يكون لها روحًا داخلية روحانية ، و شكلاً خارجيًا بشريًا، تصبح مود جون كيانًا واحدًا يمتزج فيه المثالي والحقيقي، ينصهر فيه الداخل و الخارج، و لا يمكن تمييز جسدها المادي عن الجوهر الروحاني الذي يحركه.

ومن ثم ، فلكي تستحضر مود جون شخصية كاثلين إلى الحياة ، عليها أن توافق (مثل الكونتيسة كاثلين من قبل) على أن تصبح الشخصية التي تمثلها – أن تجعل نفسها فى هيئة النموذج المثالي الوطني ، و أن تجعل هويتها "الحقيقية" "الحقيقة" المرئية التي تثبت وجود هذه الرؤية المجيدة، والمنيعة، والعفيفة للنزعة الأيرلندية. إنها قدرتها الغريبة على أن تفعل ذلك – أن تصبح الدليل المتجسد لنقاء و مناعة الروح الأيرلندية – و التي جعلت النجاح الأولى للمسرحية فى أمس الحاجة لوجودها. و بناء عليه، توحي صحيفة "الديلى اكسبريس" بأن أحد الأشياء المفيدة فى مسرحية "كاثلين" هي قدرتها على أن تضطر مود جون على أن تستمر فى فعل ذلك: " يبدو أن الآنسة جون قد حققت نجاحها المهني أخيرًا" (مقتبس فى كولمان ١٣٢). إن شخصيتها " تتناسب مع الدور الحزين" ، و رغم أنه قد يكون بعيدًا عن السياسة، فإن " تمثيلها الشخصي على خشبة المسرح يتناسب تمامًا مع الأضواء المسرحية" (مقتبس فى كولمان ١٣٢). إن مسرحية "كاثلين" هي السياق المثالي و مجال الاحتواء لامرأة لها مواهب خاصة مثل مود جون.

إن دور مود جون فى إنتاج و عرض مسرحية "كاثلين" و استقبالها يوحى بأن نجاح المسرحية يعتمد عليه ، ليس فقط فى تعبئة الرجال الأيرلنديين لدور مايكل، بل فى تعبئة النساء الأيرلنديات لدور كاثلين المزدوج. يصلح النموذج المثالي فقط إذا اقتنعت النساء بتجسيد المثالي ، و بتحويل أنفسهن إلى الدليل المادي لجوهر روحاني خيالي. و هذه هي المهمة: تحويل أجسادهن الأنثوية / أو

الأمومية إلى رؤية مثالية لأيرلندا المجيدة النقية ، و التي تحث كل من مود جون وماري بتلر القراء النسائيين لصحيفة "الأيرلندي المتحد" على إنجازها. إن عبارة مود جون " أيرلندا و الأطفال" هي عبارة واضحة للطلب الذي يفرضه النموذج القرباني لمسرحية " كاثلين" على النساء الأيرلنديات ، كما توضح سلسلة بتلر "الأنوثة و الأمة" مدى اتساع تأثير ذلك النموذج على الاتجاهات الوطنية الخاصة بالنوع.

تبدأ مود جون منشورها - في يونيو ١٩٠٢ م، بعد شهرين من افتتاح العرض الأول لمسرحية "كاثلين" - بإعادة خلق الصورة التي جسدتها قريبًا على خشبة المسرح ، نثرا:

> رغم أن أمنا المقدسة ، أيرلندا، تجلس مكبلة بسلاسل الاستبداد الثقيلة في أيديها البيضاء الرقيقة، و رغم ملبسها الممزق البالي الذي يدل على سوء الحظ، و رغم أن الدخيل قد أخذ منها تاج سيادتها الذهبي، فهي ما زالت ترتدي تاج الزهرة اللامع من أطفالها...... أنه المجد الوحيد المشرق الذي ترك لكاثلين ني هوليهان ("أيرلندا و الأطفال" ٢).

فهي هنا تقدم كاثلين مرة أخرى كمهزومة ظاهريًا، لكنها منيعة داخليًا - ورغم وجود "سلاسل الاستبداد" ، فإنها لم تشوه أو تؤثر في أيديها "البيضاء الرقيقة" ، وأن تحت ذلك الملبس "الممزق البالي" مصدر قوة لا تقهر - وهي

الخصوبة التي ستستمر ، رغم جهود الدخيل فى بقاء " تاج الزهرة اللامع من أطفالها". و بهذا ، فإن مود جون تجمع بوضوح بين ذلك الجوهر الروحاني الذي لا يقهر والخصوبة – كما أنه عن طريق الاستمرار فى إنجاب الأطفال الذين سوف يشكلون " تاج الزهرة اللامع" ،يمكن لكاثلين أن تحتفظ ب "مجدها المشرق" ،وأملها فى استعادة مكانتها السابقة.

توضح مود جون أن أفضل طريق " للكفاح من أجل روحانية أمتنا ضد المادية البغيضة التي تمثلها انجلترا " هو ضمان إشراق "تاج الزهرة من أطفال أيرلندا بالضوء الحي البراق" ،و بضمان إنجاب مواليد جدد يحلون محل من يختفي منهم بالموت ("أيرلندا و الأطفال" ٢). إن أيرلندا المثالية العفيفة تعتمد فعليًا على قدرة و رغبة المرأة الأيرلندية فى الاستمرار فى استخدام جسدها لإنجاب الأطفال الأيرلنديين الذين سوف " تساعد أيديهم الصغيرة فى رفع الراية الوطنية". و تتعرض هذه القدرة للتهديد من جانب جهود الدخيل التي – فى محاولتها تدمير تاج الزهرة – جلبت أزمة المجاعة على أرضنا" ، كما تتعرض للتهديد من الهجرة التي " تسلب من أيرلندا زهورها" (٣).

إن تضرع مود جون الواعي ب "كاثلين نى هوليهان" ، و استخدامها المتكرر لصورة التاج المشتقة من أسطورة السيادة يبين مدى ربط المسرحية الفعال بين سعادة أيرلندا الروحية و بين خصوبة نسائها. فمن أجل إحياء كاثلين و بعثها، يجب على الرجل الوطني أن يسفك دماء قلبه في أرض المعركة، لكن يظل ذلك

البعث بعيد المنال إذا لم ترغب المرأة الوطنية ذاتها في سفك دمائها، و دموعها ، و عرقها في الولادة. و من هذه العلاقة المحددة بين خصوبة الأنثى و فداء "وطننا المقدس" – ليس فقط من انجلترا ، بل من " المادية الوحشية، من العالم ، من اللحم و من الشيطان" ("أيرلندا و الأطفال" ٢) ، ينبع اعتقاد واسع المدى بأن صحة و سلامة أيرلندا كأمة تعتمد ليس فقط على قدرة المرأة على حفظ جسدها، بل أيضًا حفظ الإطار الداخلي لنموذج كاثلين نقيًا ، عفيفًا وبعيدًا عن متناول المؤثرات الخارجية الفاسدة.

إن سلسلة مارى بتلر " الأنوثة و الأمة" ذات الخمسة أجزاء ، والتي ظهرت في صحيفة "الأيرلندي المتحد" بعد شهور من افتتاح مسرحية "كاثلين" ، توضح بعضًا من العواقب واسعة النطاق لرأى مود جون الجدلي الذي طرحته في "أيرلندا و الأطفال". إن بتلر تدرك بوضوح التعارض الذي خلقه ييتس بين المرأة الأيرلندية المادية الفانية، و بين المرأة الروحية الخالدة، كما تدرك المكانة التي وضع فيها هذا التعارض المرأة الأيرلندية الوطنية. و تذكر بتلر في مقالها الأخير أن "هناك اثنتين من أيرلندا ، أيرلندا المثالية و أيرلندا الواقعية، و لابد أن نحدد هدفنا ، الا و هو العمل جاهدين لتحويل الواقعي حتى يتواءم مع المثالي" (٣١ يناير، ١٩٠٣ : ٦). و أصبح من الواضح أن كلمة "نحن" لا تشير إلى الشعب الأيرلندي عامة، بل إلى النساء الأيرلنديات، لأن الطريق الأساسي الذي يمكنها هي و قراؤها أن يخلقوا به نوعًا من التصالح بين تلك الكيانات المتعارضة، هو إعادة خلق البيت الأيرلندي – مستخدمين وظيفتهم الأساسية كربات منازل لتحويل

البيت الأيرلندي إلى " منشأ للوطنيين ، و مصدر و مركز للحياة الوطنية ، و منبع للخير الوطني، و ملهم للعظمة الوطنية" (٣١ يناير، ١٩٠٣ : ٦). و تؤكد بتلر أن هذا سيقتضي ليس فقط إنجاب الأطفال و اطلاعهم على الثقافة الوطنية ، بل أيضا خلق البيئة المادية التي تغذى الشعور القومي و تدعم الاقتصاد الأيرلندي:

> البيت الأيرلندي المثالي - كيف يحب المرء أن يتصوره في ذهنه! ليس به ذلك الجو من حب التظاهر أو التفاخر، لكن كل شيء فيه جميل و أصلى. لا يوجد به تلك المنسوجات الصوفية الرديئة، أو التظاهر أو الادعاء أو الزيف..... و كل الملابس التي يرتديها سكانه، و كل أثاثه، و كل الصور المعلقة على الجدران، و اللغة المتحدث بها، و الأغاني المؤداه، والكتب التي تقرأ، تكون من أصل وطني. و يكون كل ذلك من صياغة و صناعة الأيدي و العقول الأيرلندية، التي تجعله ملائمًا لاستخدام و متعة الشعب الأيرلندي (٣١ يناير، ١٩٠٣ : ٦) .

وبتسيدها في هذا البيت، تصبح المرأة الأيرلندية مسئولة عن حفظ الأصالة الثقافية (" لا ادعاء") ، و النقاء الثقافي (" كل من أصل وطني") ، و الشعور الوطني ، و ذلك بتحويل الفضاء الأسرى إلى قلعة حصينة و منيعة للنزعة الأيرلندية. وسيمكنها أن تحقق ذلك جزئيًا بالتعليم، لكن من المهم أيضا أنها تشيد هذا الفضاء الأسرى باستعمال مواد مصنوعة في أيرلندا. إن مسئولية

المرأة الأيرلندية كربة منزل تقتضى مسئوليتها كمستهلك، و كما يوضح العديد من المساهمين في صحيفة "الأيرلندي المتحد" ، أن هذا المنطق يهدد بجعل المرأة الأيرلندية مسئولة ليس فقط عن الإنجاب البيولوجي للأطفال الأيرلنديين، بل عن الإنتاج الاقتصادي أيضًا.

وتعنى بتلر ب "المنسوجات الصوفية الرديئة" صنفًا من المنسوجات الإنجليزية الصنع، و التي كانت - وفقًا للكتاب الوطنيين الذين تبنوا قضية صناعة المنسوجات الأيرلندية - أقل متانة لكنها أرخص من المنسوجات الأيرلندية. وفى تنديدها "بزوجة الفلاح أو زوجة الصانع أو ابنته التي تنفق بنسها الاحتياطي على .... أزياء تقليد من ماركة ساوث هافن من الدرجة الثالثة" (٢٤ يناير ١٩٠٣ : ٦)، تتوقع بتلر جدالاً سوف يصدر دوريًا فى أعمدة صحيفة " الأيرلندي المتحد" من كتاب يلقون بلوم ضعف صناعة المنسوجات الأيرلندية، على تفضيل المرأة الأيرلندية الطائش للمواد العصرية الرخيصة المستوردة. و يذكر بريجد فى أبريل ١٩٠٣ م أنه "ليس لدينا قلق من إسهام انجلترا فى تدمير تجارة الأصواف ، ولن نبحث عن تعويض لذلك فى التشريع الانجليزى، إن إحياء التجارة يكمن فى أيدي النساء الأيرلنديات " (٥). و بعد سنتين ، أصبح هذا الجدل مألوفًا لدرجة أن " لاسيرفيونا نى شامهرايدن" تبدأ مقالها " المنسوجات الصوفية الأيرلندية الرديئة" قائلة أن " الزهو الطائش لمواطنات بلادنا هو سبب ذلك الشر الموجود فى الحالة الصناعية فى أيرلندا" (١١ فبراير ١٩٠٥ : ٦). و يوضح بريجد أن استخدام مواد الملابس الأيرلندية يعد بمثابة نسخة المرأة الأيرلندية من التضحية

الكبـرى التي يقـوم بهـا مـايكل: " ربما يتطلب الدعم تلك التـضـحـيـة. حسنًا، لو ساعدت الجهود المتحدة للنساء الأيرلنديات على رعاية حتى اثنى عشرة من خيرة رجال أيرلندا الجادين الجديرين بها ، لن تصبح التضحية بلا جدوى" (٥). ويلخص هذا العلاقة بين المطالبة بدعم المواد "الأيرلندية الصنع" و بين مشكلة السكان - فبتقوية الصناعة الأيرلندية و خلق فرص عمل ، سوف تشجع النساء الرجال على البقاء فى البلاد، و بالتالي يتم القضاء على الهجرة، و تزيد نسبة الرجال غير المتزوجين بين السكان ، مما يؤدى فى النهاية إلى ارتفاع معدلات الزواج و الإنجاب.

إن الكتاب الذين يقدمون هذا الرأي الجدلي يرجعون سبب فشل المرأة الأيرلندية فى شراء المصنوعات الأيرلندية لرغبتها فى البقاء "حسب الموضة"، وهو افتراض يربط الازدهار الوطني بسلوك المرأة الجنسي. فالنساء الأيرلنديات متهمات بالتهرب من واجب الحفاظ على سكان أيرلندا، بدعم الصناعة والقضاء على الهجرة، لجعل أنفسهن أكثر جاذبية. إن ما يطلبنه مقابل "التضحية" بشراء المواد الأيرلندية هو متعة المغازلة ،و عرض أنفسهن، والاشتراك فى سلوكٍ له جانب جنسي ، لكن لن يسهم مباشرة فى حل مشكلة السكان -و هو سلوك خطير لهذا السبَب.

وقد شارك انجينيدل نا هيرين Inghinidhe na hEireann - تحت تأثير مود جون - فى هذه الرؤية للواجب الوطني للمرأة الأيرلندية. فمن الأهداف

الرئيسية التي وردت فى ميثاق المجتمع كان " دعم و نشر الصناعات الأيرلندية" و التي تعهدت كل عضوة من الأعضاء بأن تقوم باستخدام السلع الأيرلندية الصنع ، قدر استطاعتها ، فى منزلها و ملابسها" (مقتبس فى تروتر ٨٦- ٨٧). و رغم قيام هذه الحملة - لصالح مواد الملابس - على البرجماتية أو الفلسفة العملية (حيث إن المنسوجات هي إحدى الصناعات الكبرى) ، إلا أنها سرعان ما بدأت فى ضم دلالات مادية أقل ، كما تشير هذه المقولة من "الأيرلندي المتحد" لعام ١٩٠٣ م:

إن التقرير السنوي لفرع كورك لانجينيدل نا هيرين هو تقرير مشجع. فقد أسست الآنسة مود جون الفرع فى شارع سانت باتريكس داى، ١٩٠٢ م. ويقول التقرير " إنْ فكرة المنظمة كمنظمتنا" والتي تهدف إلى جعل النساء الأيرلنديات يأخذن مكانهن الصحيح فى الأعمال الخاصة بحرية أيرلندا و وطنيتها، كانت فكرة جديدة فى كورك........ انه بارتداء ملابس جداتنا ، تلك العباءات القديمة الغالية و المقنعة ، قد طورنا - كخطوة أولى - نوعية كان رجال و نساء أيرلندا فى حاجة شديدة إليها، و واجهنا ما يصعب على المرأة أن تواجهه - وهي فكرة أنها "خارج إطار الموضة". لكن انجينيدل نا هيرين سوف يقومون بعمل موضة بأنفسهم" (جريفث ، ١٨ ابريل ، ١٩٠٣: ١).

وبالإضافة للخطاب البلاغي المألوف عن تعليم "الصغار" كيفية تكريم و توقير وطنهم، يوضح هذا التقرير قبول انجينيدل نا هيرين لفكرة أن زهو النساء الأيرلنديات كان عقبة أساسية فى طريق الازدهار الاقتصادي الأيرلندي.

ومن ثم ، ما نراه منشورا فى الصحافة الوطنية بعد مسرحية "كاثلين" ، هو شعور متزايد بأن سلامة و كمال و نقاء الإطار المنزلي و جسد المرأة فى مركزه ، ضروري لكل أشكال الأمن القومي – سواء كان ثقافيًا، أو اقتصاديًا أو سكانيًا – و أن مهمة الحفاظ على هذه السلامة تقع على عاتق المرأة الأيرلندية، التي يجب أن تضبط ليس فقط سلوكها الجنسي ، بل عددًا آخر من الرغبات و أوجه التفضيل حتى تحصن نفسها من التدخل الخارجي. تكررت كل هذه الاهتمامات في خطاب مارى بتلر عن مصطلي الموقد ، و الذي ترجع فيه سبب مشكلات أيرلندا إلى حقيقة أن "آلاف المواقد يتم إطفاؤها في أيرلندا، و أصبح من النادر إشعال أي منها" (١٧ يناير ١٩٠٣: ٦). و بإرجاع سبب الهجرة ، و ضعف الصناعة الأيرلندية، و ضعف النزعة القومية إلى إخفاق المرأة في إعادة خلق البيت الأيرلندي المثالي، تتفق بتلر على أن جهود الرجل الوطني الأيرلندي في التضحية بذاته، تصبح عديمة القيمة إذا لم تكن هناك جهود مماثلة من المرأة الوطنية: أنه من عدم الجدوى "أن يستمر الرجال في المناداة بالوطنية من المنابر ، إذا استمرت النساء في تدمير أصول الوطنية عند مصطليات المواقد" (٢٤ يناير ١٩٠٣: ٦). وفي الوقت ذاته، بتعريفها هذا البيت بوضوح على أنه "مكان سكن الأمهات" (١٧ يناير ١٩٠٣: ٦)، فإنها تستثنى الرجل الوطني منه. إن هذا البيت

الذي هو "نواة الأمة" (١٧ يناير ١٩٠٣ : ٦) ، يترك تمامًا تحت مسئولية أفراده من الإناث و التي ستكون خصوبتهن هي سيفهن الأول في النضال ضد الاستعمار .

وفي الوقت نفسه، و وفقًا لاعتراف بتلر بالفجوة بين البيت المثالي و البيت الحقيقي ، يتطلب مفهوم الوطنية من المرأة الأيرلندية أن تكون في مكانين في الوقت نفسه – ففي مسرحية "كاثلين" ، تجسد الروح الأيرلندية،وتلهم تضحية الرجل الوطني، و في "بريدجيت"، تحاول بناء الفضاء الأسرى الواقعي في العالم المادي ، (وتقدم الرحم بمعناه الحرفي) حيث يمكن لهذا المثالي أن يتجسد ماديًا. وكما توضح مسرحية "كاثلين"، فإن هذين المكانين يتباعدان عن بعضهما البعض، فالوصول من أحدهما للآخر لا يمكن أن يحدث إلا بالموت ، و بالتحديد، موت الرجل القرباني الشهيد، و الذي يحول جسد الأم الأيرلندية المادي ، المصاب، الذي ينقصه الكمال ، و المنهك ، إلى كاثلين الخصبة الخالدة العفيفة.

ومن ثم ، يعنى نموذج كاثلين للوطنية الأيرلندية، أن موت الرجل القرباني البطل يظل عنصرا أساسيًا في أي حل مقترح لمشكلات أيرلندا الأسرية والداخلية. و يعنى للنساء الأيرلنديات أن مهمتهن كأوصياء على الجوهر النقي للهوية الأيرلندية ، ستكون أساسية أيضًا، وسيطلب منهن ممارستها – بالحفاظ على طهارتهن الجنسية، بحمل و إنجاب الأطفال داخل إطار الأسرة المثالية الأيرلندية، و بالحفاظ على داخل الأسرة و خصوصيتها، كحرم مقدس و منبع للهوية الوطنية – باطراد متزايد.

وبهذا، تهئ مسرحية "كاثلين" خشبة المسرح لمسرحية "في ظل الوادى"، و التي يصور فيها سينج امرأة ترفض تلك المهمة ، مما يثير غضب المشاركين في تحرير صحيفة " الأيرلندي المتحد". و ظهر تأثير ذلك الجدل، بالتالي، على فهم بيتس للعلاقة بين الهوية النوعية (الجنسية) ، و بين الهوية القومية ، و أدى ذلك إلى إعادة صياغة نموذج كاثلين في مسرحية " على شاطئ بايلى"، و التي يوحى فيها أن بشارة بتلر بمصطلي المواقد (و التي تصر على الانفصال التام بين النسخة الخاصة والنسخة العامة لمذهب النشاط القومى) تثبت و تزيد من نمط العنف القربانى الذي ربما يساعد بالنزر اليسير في حل مشكلات أيرلندا الأسرية والداخلية.

الفصل الثاني

تحت الحصار: الدماء . الحدود، و الدولة

إذا كانت مسرحية "كاثلين نى هوليهان" ابتدأت فترة ود وجيزة بين ييتس وبين الجمهور الوطني ، فإن تلك الفترة الحميمة لم تدم طويلاً. حيث أثار افتتاح مسرحية " في ظل الوادى" لمؤلفها ج. م. سينج، مواجهة بين ييتس و جماعة مسرح الآبي من جانب ، و بين جريفث و الصحافة القومية من جانب آخر، ثم اندلعت تلك المواجهة في افتتاح مسرحية "فتى العالم الغربي اللعوب" فى ١٩٠٧م. في كلتا الحالتين، كانت حملة جريفث ضد سينج مدفوعة بمخاوف ترتبط بسلامة أيرلندا و الأيرلنديين اقتصاديًا، و ثقافيًا ، و بيولوجيًا ، و التي كان يعبر عنها كدفاع عن الطهارة الجنسية للنساء الأيرلنديات. و كلما زاد وعى الأيرلنديين بقوة الخطاب الطبي ، و وجود مؤسسة الصحة العامة البريطانية، كلما زاد القلق على قابلية تعرض الجسد الأيرلندي للمرض و للدواء الاستعماري، و كلما أصبح النموذج القربانى الذي ورد في مسرحية "كاثلين نى هوليهان" حلاً أكثر جاذبية لمشكلة الضعف. ذلك أن سينج و ييتس طورا نقدهما للنموذج القربانى في وقت زاد اهتمام الوطنيين بحماية القوة الثقافية والاقتصادية الأيرلندية ، و تحديد مكانها في جسد المرأة الأيرلندية المحصنة. ورغم أن مسرحيتي " على شاطئ بايلى" و "فتى العالم الغربي اللعوب" تقدمان نقدهما بأسلوب مختلف، فإن كلا المؤلفين يبدآن من الافتراض نفسه – و هو أن

الطهارة التي يدافع عنها جريفث و الوطنيون هي شيء مستحيل و غير قابل للاسترداد.

وبعد خلافه مع جريفث على مسرحية فى "ظل الوادى" في ١٩٠٣ م ثم في ١٩٠٥م، أنتج ييتس في ١٩٠٦م، نسخة منقحة من مسرحية "على شاطئ بايلى" ، والتي ناقش فيها العلاقة بين ثمن التضحية بالدم و الالتزام بالأدوار النوعية التقليدية التي تضمنتها مسرحية "كاثلين". فالإيحاء برغبة كونشوبار في حماية مملكته بغلق الحدود، يفرض مفهومًا نوعيًا مقيدًا و محدودًا، فالنسخة المنقحة لمسرحية "على شاطئ بايلى" تلقى باللوم على رغبة ابن كونشوبار في الموت، وتوحي بأن التمسك برؤية أيرلندا الطاهرة محاطة بحدود منيعة، يظهر الوطنيين الأيرلنديين، و هم يقومون بمحاولة تكرار عقيمة للحبكة القربانية نفسها. ثم بعد عام، كان هناك نظرة ساخرة إلى امتزاج إراقة الدماء و القدرة الجنسية في شخص كريستي، فتى العالم الغربي اللعوب، و الذي جعلته "وحشيته" (المسرحيات الكاملة ٤٢) أكثر جاذبية لنساء قرية بيجين. لكن الجماهير التي قبلت من ييتس نقده شبه المعتذر عن نموذجه في مسرحية " على شاطئ بايلى" ، كانوا على غير استعداد أن يتقبلوا سخرية سينج منها.

إن سخرية مسرحية " الفتى اللعوب" من النموذج القربانى، لا يسبب إهانة لجماهيرها، لأنها تقدم العنف الوطني بأنه قتل و ليس انتحار، أو حتى لأنها تفسر حرفيًا الإيحاءات الجنسية التي تظل رمزية في مسرحية "كاثلين".

والمسرحية خطيرة ، من وجهة نظر جريفث ، لأنها تهاجم الطهارة ليس فقط للثقافة أو الشخصية الأيرلندية، بل الجسد الأيرلندي أيضًا. ويزيد هجوم سينج على علاقة الجنس/ العنف في الرواية القريانية، و ذلك عن طريق استشهاده بالخطاب الخاص بالعدوى، و القذارة، و الانحطاط و الذي كانت تحشده حركة اليوجينيا "علم النسل" في انجلترا - و هي مفردات غالبًا ما تتكرر في حياة سينج المهنية في كل من الخطاب القومي وغير القومي. و في مناخ يستخدم فيه كل من المستعمرين الانجليز و الوطنيين الأيرلنديين، المرض الجنسي كدليل على عدم لياقة خصومهم، فإن إيحاء سينج بالاتصال الجنسي غير الشرعي بين الفلاحين الأيرلنديين يتحول بسهولة إلى إيحاء بالانحطاط العنصري. و فى الوقت الذي يرى فيه الوطنيون أجسادهم تحت الحصار - مهددة من مؤسسة طبية مصممة على إصابتهم بالمرض مما يعطى الدولة مبررًا لإجراء عمليات عليهم - فإن إيحاءه أن الجسد الأيرلندي غير سليم ، يبدو وكأنه دعوة للتدخل.

بالإضافة إلى ذلك، فإن مكانة سينج الذاتية كعالم أنثروبولوجيا ، و ادعاءات الأصالة التي يثيرها عن المسرحيتين، تجعله عرضة لتهمة التواطؤ - أي مشاركته فى محاولة العلم الاستعماري تصوير الإنسان الأيرلندي كمريض،و منحط ، وفاسق. إن جريفث يتهم سينج بذلك بالضبط ، عندما يصرح أن مسرحية "فى ظل الوادى" تثبت أن سينج يعلم القليل عن أيرلندا والأيرلنديين "مثل أي رجل انجليزى أجرى تشريحا علينا لتنوير مواطنيه" (١٧ أكتوبر ١٩٠٣: ١). إن الشكوى ضد مسرحية "الفتى اللعوب" هي أن سينج غير واقعي ، وواقعي فى

الوقت نفسه – يفتقد إلى الدقة فى وصفه "للحياة الأيرلندية" ، لكن المادية تدفعه إلى أن يجد فى الفلاح الأيرلندي كل الأمراض التي أخبره العلم الاستعماري بالبحث عنها.

تحتوى مسرحية "فى ظل الوادى" على العديد من العناصر التي سيضمها سينج لمسرحية "الفتى اللعوب" فيما بعد – امرأة شابة غير قانعة بخياراتها الزوجية، غريم غريب يستقطب ودها، مكان ريفي منعزل، و جثة غير هامدة. ودون عامل العنف، أخفق الخلاف فى أن يحدث انفجارًا طبقيًا، لكن هجوم جريفث على مسرحية "فى ظل الوادى" كان مرحلة أخرى من مراحل التعلم السياسي لييتس. فبعد هذه التجربة، عكس ييتس التغير الذي أنتج "كاثلين نى هوليهان"، و دافع عن نقد سينج للنموذج الذي ورد بها، بتمثيل نموذجه الخاص.

إغلاق موانينا: بيترونيس و مذهب الحماية

كما رأينا، أنتجت الكتابات الوطنية بعد شهرة مسرحية "كاثلين" وإعادة عرضها بحماس، نسخة ثنائية و مستقطبة للأنوثة ، و حث للنساء على تجسيد أيرلندا المثالية الروحية ، و تكريس أنفسهن تمامًا لصيانة البيت الأيرلندي – وأن يلعبن دور كاثلين أو بريدجيت إذا استطعن إلى ذلك سبيلاً. ومع ذلك ، وكما يشير بناء مسرحية "كاثلين" ، فإن رؤية مارى بتلر لتقريب الفجوة بين الواقعي والمثالي ، من الصعب جدًا تحقيقها ، فى ظل وجود مفهوم الأنوثة الوارد فى مسرحية "كاثلين". وفى مقالاتها النقدية عن افتتاح مسرحية "كاثلين"، عبرت

صحيفة "فريمانز جورنال" عن خيبة أملها فى أنه لم يسمح لبريدجيت و بيتر أن يشعرا بقوة كاثلين أو أن يقوما بالتضحية مثل مايكل. هذا لا يحدث أبدًا، لأنه تحت الظروف التي تسمح لهذه المسرحية بالعرض، يصبح هذا القرار مستحيلاً. و طالما أن العالم المادي و العالم المثالي منفصلان، و متناقضان (و هذا لازم إذا كان صراع مايكل بين واجبه الوطني و بين مسئولياته المادية يؤثر كدراما) فلا يمكن لبريدجيت، وهي عبقرية العالم المحلى، أن تدخل العالم الذي تمثله كاثلين. ولأن الشخصيات النسائية تثبت فى أطرها المنفصلة بلا حراك، فان مايكل يضطر إلى أن يقوم بالتضحية و هي الجسر الوحيد بينهم.

ما يظهر من رد جريفث على مسرحية " فى ظل الوادى" بأن تحديد المادية بالبيت، و البيت بالمرأة الأيرلندية، هو محاولة لتأكيد نقاء و طهارة الثقافة الأيرلندية بتطويقها فى حيز حصين لا يمكن اختراقه - و هو جسد المرأة الأيرلندية العفيفة المحصنة. إن عفافها الجسدي يمثل مناعة البيت الموجودة فيه. و رغم أنه بيت مادي خرساني، إلا أنه فى الوقت نفسه بيت أيرلندي مثالي تمامًا يتحدى القوة الاستعمارية، مبينًا أنه رغم قوة بريطانيا العسكرية والاقتصادية الكبيرة، فإنها غير قادرة على تغيير الواقع المادي الأيرلندي - ذلك أنه بدلاً من كونهما نقطة دخول التلوث والفساد الاستعماري ، فإن العالم المادي والجسد البدنى يمكن أن يكونا بمثابة الدرع الواقي. و ذلك لأن النموذج المستوحى من مسرحية "كاثلين" والقوة الاستطرادية التي تسانده يضطرا المرأة الأيرلندية على القيام بهذا الدور الذي لا يرغب جريفث فى تصديقه، ليس فقط

لأن نورا تسافر مع الصعلوك ، لكن لأن مسرحية سينج كان يمكن أن تكون مستندة على مصدر أيرلندي.

وربما العبارة التي كثيرًا ما يتم الاستشهاد بها فى الجدل الدائر حول مسرحية "في ظل الوادى" هي تأكيد جريفث أن " النساء الأيرلنديات هن الأكثر عفافًا في العالم" (٢٤ أكتوبر ١٩٠٣: ٢). يشكل هذا الدفاع الفروسى عن شرف المرأة الأيرلندية الذروة البلاغية المشؤومة في الرد على مقالة ييتس "المسرح القومي الأيرلندي وثلاثة أنواع من الجهل". فقد حدد بداية ما أصبح نزاعًا مستمرًا حول ما إذا كانت مسرحية "في ظل الوادى" كانت مبنية - كما يدعى سينج و ييتس - على حكاية شعبية سمعها سينج في جزر آران، أم كما يدعى جريفث أنها مبنية على قصة أرملة ايفيسيس، التي ظهرت في قصة بيترونيس "معبود الساطير The Satyricon". ففي قصة بيترونيس توجد امرأة بجانب قبر زوجها المتوفى حديثًا، تحاول أن تميت نفسها جوعًا ، تلتقي مع جندي يحرس صلبان المقابر حتى يتأكد أن لا أحد من أقارب الضحايا يحاول سرقة أو دفن الجثث. وتبدو الأرملة في البداية في غاية الحزن، لكنها تبتهج نتيجة اهتمام و رعاية الجندي لها فتصبح معشوقته. و بينما الجندي مشغول بها، تتم سرقة أحد جثث المجرمين، فتقترح المرأة على الجندي أن يثبت بالمسامير زوجها الميت مكان الجثة المفقودة، حتى تحميه من عقوبة الموت عند اكتشاف رؤسائه الصليب الفارغ.

بمقارنة هذا بحبكة مسرحية "فى ظل الوادى"، فإنه من السهل إدراك سبب حيرة ييتس من ادعاء جريفث. ففي مسرحية "فى ظل الوادى" ، يصل صعلوك إلى منزل ريفي منعزل حيث تجلس نورا مع جثمان زوجها المتوفى دان. وأثناء حوارهما الأولى، نكتشف أن دان كان أكبر سنًا من نورا، لذا فهي لا تشعر بالحزن و لا تتظاهر بأي نوع من الأسى على وفاته ، فقد كانت حياتها معه خيبة أمل ، ووحدة ، وعقم. و عندما تغادر لتقابل صديقها الشاب، يكشف دان للصعلوك أنه يتظاهر بالموت حتى يوقع نورا فى شرك يتيح له إثبات خيانتها. و عند عودة نورا مع مايكل، يعود دان للحياة فى النهاية، و يطردها من البيت. يعرض الصعلوك الذهاب مع نورا فتقبل، و يغادران سويا ، تاركين دان و مايكل ينهيان شجارهما على الشراب. و كما يقترح ييتس، فإن ادعاء أن المسرحية هي أعادة كتابة لقصة افيسيس يشير إلى إما عدم علم بالنص الكلاسيكي، و إما رغبة متعمدة لسوء التفسير.

ورغم مشكلات القياس، فان جريفث رفض، على أي حال، تركه. فقد عاد إليه آنيا فى ١٩٠٥ م، حيث أصبح من السهل معرفة ما يمكن كسبه أو خسارته من هذه المشاحنة المتحذلقة. و لو أننا أسقطنا مسألة من يعرف بترونيس أكثر، فما سيبقى هو إعادة تأكيد جريفث على رأيه الجدلي فى عام ١٩٠٢ م:

> إن شخصية نورا بيرك التي خلقها السيد سينج ليست أيرلندية – ومسرحيته ليست عملاً عبقريًا أيرلنديًا أو غير أيرلندي – إنها

صدى كريه من اليونان المنحطة. و يظهر جهله العبثي بالفلاح الأيرلندي فى كل سطر من سطور المسرحية. و لم يسمع السيد ييتس صعلوكًا أيرلنديًا فى ويكلو أو فى أي مكان آخر يخاطب فلاحة بقوله "سيدة المنزل"، و لم يقابل هو أو السيد سينج أو أي إنسان فى أيرلندا، فلاحة من نوعية نورا بيرك - امرأة مجردة من مفهوم الأخلاق ، و الاحتشام و الدين. إنها يونانية - يونانية من أكثر فترات اليونان انحطاطًا، و وضعها فى ثوب أيرلندي ليس فنًا، بل هو إهانة لنساء أيرلندا (٢٨ يناير ١٩٠٥: ١).

و كما يوضح ييتس، فإن جريفث قد أسقط تهمته السابقة وهى أن القصة تم "استيرادها" عن طريق مدرسي مدارس الدرجة الثالثة، و يحاول الآن أن يخلق رابطًا مباشرًا بين مسرحية سينج و بين "اليونان المنحطة" و التي لا تمر فى أيرلندا .

وعندما يجادل جريفث أن نورا يونانية و ليست أيرلندية، فإنه يقصد توضيح ليس فقط أن النساء الأيرلنديات لن يتبنين سلوكيات أوروبية "منحطة"، بل أيضا أن التراث الأيرلندي "الحقيقي" لا يشمل و لا يحتوى على أي مادة من ثقافات أوروبية أخرى - رغم حقيقة صعوبة تصديق هذا الرأي . و عندما يمده سينج بالقصة المصدر، و التي تقترب كثيرًا من حبكة مسرحية "فى ظل الوادى" أكثر من اقترابها من حكاية افيسيس، فإن رد فعل جريفث التالي والمنطقي هو (معتقدًا أن

هدفه الأساسي هو الدفاع عن عفة المرأة الأيرلندية) جداله بأن قصة جزر أران هي ببساطة إعادة صياغة لحكاية شعبية أجنبية وردت إلى تلك الجزر وأعيد قصها ، و كان مصدر إلهامها مجموعة نساء فاسقات فى بلد أخرى. وبدلاً من ذلك ، يدعى جريفث أن قصة جزر أران تختلف، فى الحقيقة، عن مسرحية "فى ظل الوادى"، فبينما الزوجة فى الحكاية الشعبية مجرد امرأة "قاسية"، فهي امرأة "بغى" فى مسرحية سينج (٤ فبراير ١٩٠٥: ١). و اضطر لأن يسلك هذا الاتجاه لأنه ببرهانه على عفة المرأة الأيرلندية سيحقق انتصارًا باهظ الثمن إذا اضطر لتحقيقه بالاعتراف بأن الثقافة الأيرلندية القروية ملوثة بالقصص الأجنبية. وهكذا، رغم ما قد يعرضه لخطر السخرية، فإنه يصر على حماقته – لأن المرأة الأيرلندية تصبح بلا قيمة كمعبودة إذا لم يكن هناك ثقافة أيرلندية خالصة لها لتجسدها.

وهكذا، لا تبدو قصة افيسيس سياقًا ، بل ذريعة قدمت أساسًا بهدف تحدى "النزعة الأيرلندية" للمسرح القومي الذي يحاول ييتس تأسيسه فى الوقت الراهن. لكن، إذا كان هذا هو هدف جريفث الرئيسي، فهناك أسس كان من الممكن أن يقيم عليها رأيا جدليًا أكثر ثباتًا. فكان من الممكن، مثلاً، أن يوضح أن كلاً من ييتس وسينج قضيا وقتًا طويلاً فى باريس، أو أن كتاب المسرح الذين كانوا يدافعون عن المسرح الأدبي الأيرلندي حتى ذلك الوقت، قد أظهروا دليلاً واضحًا من طول التعرض للحركات المسرحية الأوربية. و مع ذلك، فبدلاً من إثارة هذه النقاط المهمة والمعقولة، يستمر جريفث فى الهجوم على النزعة

الأيرلندية لعالم سينج بمهاجمة نورا. إن إصرار جريفث غير العادى على ما ظهر الآن بأنه حجة خاسرة ، يمكن توضيحه فى ضوء عناده المرتبط بالحماقة. و إن كنت أعترف أن هذا العناد يمكن أن يبين الكثير، فأنا أقترح أن هوس جريفث بأرملتيه هو أيضا نتاج هوسه بسلامة أيرلندا اقتصاديًا، و أنه يركز على نورا وأرملة افيسيس لأن جسد الأنثى قد أصبح استعارة لازمة ، خصوصا لنمط الاكتفاء الذاتي الذي رآه حالة ضرورية لاستقلال أيرلندا.

وتكشف مقالات أخرى عن هذه القضايا فى صحيفة "الأيرلندي المتحد" أن دمج جريفث للطهارة الجنسية للأنثى بالطهارة الثقافية، يرتبط بنمط آخر من الطهارة ، ألا و هو الطهارة الاقتصادية. فكما رأينا، يقدم الجدل الدائر عن مواد اللباس الأيرلندي توضيحًا بينًا لهذه المسألة الفكرية ثلاثية الأبعاد: إن المرأة الأيرلندية بالتضحية برغبتها حتى تظل حسب الموضة و شرائها المواد الأيرلندية الصنع، فإنها: (١) تساند الصناعة الأيرلندية بتجفيف سوق الاستيراد والابتعاد عن السلع البريطانية، (٢) تحيى الثقافة الأيرلندية بارتداء الأشكال الأيرلندية التقليدية من اللباس،(٣)، تترك السلوك الطائش العابث. و بدمج الرخاء الاقتصادي بالتواضع و الاقتصاد النسائي، كان هؤلاء المؤلفون يشاركون فى تراث طويل له جذور فى الكتابات الأنجلو-أيرلندية فى القرن الثامن عشر. و لعل من أوائل الأمثلة الشهيرة هي رواية "عرض اقتراح متواضع" لجوناثان سويفت عام ١٧٢٩م، و التي يهاجم فيها الراوي " عدة شابات بدينات فى هذه البلدة، لا يملكن بنسات قليلة ...... يظهرن فى المسارح، وفى الجمعيات وهن يرتدين

ملابس مبهرجة و حلى أجنبية"، و يوحى بأن " علاج الغلو المتزايد لدى نسائنا من الفخر، و الزهو، والتسيب ، و المقامرة " قد يفعل الكثير فى تقوية الاقتصاد الأيرلندي (١٤٧- ١٤٩). إن هذا التراث - و الذي يظهر فى صحيفة "الأيرلندي المتحد" فى تركيزه المستمر على ملابس النساء، مع استثنائه النسبي لملابس الرجال أو أي أشكال استهلاكية أخرى - يساعد على توضيح و دعم (حصار أو تطويق أو استثمار) جريفث للعفة الجنسية للمرأة الأيرلندية.

وترتبط، بلا شك، تلك السلسلة المفاجئة من المقالات التي تحث النساء الأيرلنديات على استخدام مواد صناعة الملابس الأيرلندية بنشأة Inginidhe na hEireann، و التي كرس أعضائها أنفسهم للقضية ، و ساهم بعضهم فى تحرير بعض المقالات عن الموضوع فى صحيفة "الأيرلندي المتحد". فقد أصبحت حياكة ملابس النساء موضوعًا شائعًا فى الشهور الأولى من عام ١٩٠٣م، و وصل لذروته فى مقال بريجيد فى السادس من أبريل. ويختفي الموضوع فيما بعد ، ليعود للظهور مرة أخرى فى فبراير من عام ١٩٠٥م فى عدد صحيفة "الأيرلندي المتحد" نفسها التى شهدت خلافًا حادًا حول دور بترونيس فى أصول مسرحية "ظل الوادى" . و بهذا ، فإن كلا الخلافين حول مسرحية "ظل الوادى" يحدثان فى سياق حملة لصالح الحماية الاقتصادية. ففي يناير من عام ١٩٠٥م، فى وقت عودة الخلاف الأصلي للظهور، شدد جريفث على ضرورة مقاطعة الواردات وشراء كل ما هو أيرلندي:

مثل إنجلترا ذاتها، التي رفضت – من قبل – الصناعات الحريرية والصوفية لجزر الهند الشرقية وقنعت بسلعها الخاصة الرديئة من أجل تشجيع الصناعة المحلية، ومثل أمريكا ، التي اعتمد أبناؤها في باديء الأمر على السلع الإنجليزية لتجهيز احتياجات المنازل، لكن افتخروا بملابسهم الرديئة لاحقا، كي يتعلموا كيفية صناعة الملابس بشكل أفضل – كذلك يجب على الوطنيين من الأيرلنديين والأيرلنديات أن يقرروا طواعية، و لفترة من الوقت، عدم استخدام أي منتج غير الصناعات الأيرلندية – حتى وإن كانت دون المستوى– لأنه يمكن فقط حماية الأمة من الخضوع المفروض عليها، بإجبار الدخلاء على مغادرة أسواقنا، حتى يعم الرخاء الاقتصادي الوطني (٢١ يناير ١٩٠٥: ١).

إن اشتمال هذا النداء على "الأيرلنديين و الأيرلنديات" يتم تكذيبه فيما بعد عن طريق عدد من المقالات التي تركز بالتحديد على حياكة ملابس النساء و التي عاقب مؤلفوها مثل Lasairfhiona Ni Shamhraidhin المرأة الأيرلندية العادية على عدم رغبتها فى التضحية بقليل من متعة الحصول على فستان جديد تعتقد أنه جذاب، من أجل واجب وطني مهما كان (١١ فبراير ١٩٠٥: ٦).

وتوضح المؤلفة نفسها، في مكان آخر، بأنّ نجاح أيّ حملة اقتصادية تعتمد على النساء الأيرلنديات:

هن أمناء صندوق الأمة ، اللواتي ينفقن الأجر الأسبوعي لأيرلندا، وخلال جهلهن و تحفظهن ، يجد أغلب هذا المال طريقه إلى أيدي العدو، بينما يجد أطفال هؤلاء النساء أنفسهن طريقهم إلى الخليج الصغير Cove. نحن نصدّر لحما ودمًا ونستورد كلّ ما عدا ذلك. هل لا يمكن أن نغلق موانئنا! ("مقال للأيرلنديات "٦).

ولأن المؤلفة قد قدمت نفسها كامرأة، فمن غير الواضح أن ضمير الجمع "نا" فى الجملة الأخيرة يشير إلى الأيرلنديين بصفة عامة ، أو إلى النساء الأيرلنديات. و هكذا، تلتقط Lasairfhiona Ni Shamhraidhin فى صورة واحدة المنطق الذي قاد جريفث فى اختيار طريقته المحددة و الغريبة فى إدانة مسرحية "ظل الوادى". فبغلق موانئها – و جعل نفسها محصنة جسديا و روحيا ضد مداهنات الأزياء الإنجليزية السائدة ومداهنات الرجال الذين يشجعونها على فعل ذلك – تغلق المرأة الأيرلندية موانىء أيرلندا، وبهذا فإنها – ليس فقط– تمنع المؤثرات الثقافية الأجنبية، بل تمنع المنافسة الاقتصادية، و تحافظ فى الداخل على الأطفال المعرضين لخطر الهجرة.

يمثل الجسد العفيف للمرأة الأيرلندية الفاضلة ، أيرلندا المستقلة اقتصاديًا، بموانئها الموصدة ، و صناعاتها الوطنية المزدهرة، كما يمثل أيرلندا الطاهرة والخالصة ثقافيا التي لن يفكر مواطنوها أبدًا فى ترك الزى الأيرلندي التقليدي أو فى قراءة رواية رومانية منحطة. يدافع جريفيث في عفة نورا بورك

"الحقيقية"، عن أيرلندا الأيرلندية، القادرة على التعلم ثقافيًا، المدعومة اقتصاديًا، والمحتفظة بكلّ أطفالها داخل حدودها. لكن، و كما توضح Lasairfhiona Ni Shamhraidhin، تأتي صيانة البيت - كفضاء فعلى يجب بناء أيرلندا فيه - في مثل مكانة الحفاظ على العفة. و لأن مسرحية "ظل الوادى" ليست فقط تفتح موانىء نورا، بل تطردها أيضًا من ذلك البيت،فإن جريفث يراها مثيرة للخطر.

في أيرلندا جريفث، على ما يبدو، "يتزوّج الرجال والنساء و هم يفتقرون إلى الحبّ، ويعيشون في الغالب في مستوى متبلد من الصداقة أو التفاهم. وأحيانا... تعيش المرأة في مرارة - و أحيانا تموت محطمة الفؤاد، لكنّها لا تهرب مع صعلوك " (١٧ أكتوبر ١٩٠٣: ١). يبدو من مغزى بقيّة النقاش، أنّ المشكلة الرئيسية بهذا السيناريو هي الصعلوك، لكن رفض جريفيث لقصّة جزر أران كمصدر محتمل يوحى بأن ما يضايقه حقًا هو الهروب. إنّ الاختلاف المهم بين القصّة الشعبية و حبكة مسرحية سينج هو أنه في القصّة المصدر، تدخل الزوجة والشاب غرفة النوم حسب الموعد ، حيث يدخل الزوج عليهما ويهاجم الشابّ. نحن لا نسمع أبدًا ما يحدث بعد ذلك ، لكن حقيقة أنّ الدمّ "تدفق إلى بهو المنزل" يشير بأنّ هذه قد تكون قصّة تتضمّن ليس فقط زنا ، بل أيضًا جريمة قتل. في مسرحية "ظل الوادى" لا تتاح الفرصة أبدا لنورا و مايكل بارتكاب جريمة الزنا، و بدلاً من مهاجمة مايكل ، يطرد دان نورا من المنزل إلى

الطريق. ولأن خيانة الزوجة فى القصّة المصدر أكثر وضوحا منها فى مسرحية " ظلّ الوادى"، فإنه يبدو لجريفث أن الذي يفصل المرأة "القاسية" فى القصّة الشعبية عن المرأة "البغي" فى المسرحيّة ليست الفجور الجنسي بل مغادرة المنزل.

ومن ثم، فإنها بمغادرتها مع الصعلوك ليست فقط تخون زوجها دان، بل تخون أيضًا مسئوليتها كربة منزل – تخون واجبها القربانى، و الذي لا يشمل فقط إنجاب و تربية الأطفال، بل أيضًا الحفاظ على المنزل القروي الذي ينشأون فيه ، مستودعًا لكل ما هو أيرلندي. وإذا كان المنزل القروي الأيرلندي يضم في الحقيقة نساء مثل نورا – نساء غير قانعات بالتضحية برغباتهن الشخصية و"بالعيش في مرارة" فى دفاعهن عن البيت الأيرلندي ضدّ المؤثرات الخارجية – فإن هذا يؤدّي إلى استنتاج لا مفر منه و هو أن النساء الأيرلنديات لسن فاضلات كما يعتقد جريفيث أو أن الفساد الأجنبي قد اخترق المكان إلى مصطلي موقد البيت. و إذا كانت مسرحية سينج مبنية على قصة سمعها فى جزر أران، فإن نساء مثل نورا كن موجودات فى قلب Gaeltacht أو أن الثقافة الأيرلندية التي ظلت سليمة لم تمس فى قلب الأراضي القروية ، والتى تعرضت للتقاليد الأجنبية واحتوتها.

ولأن هذا الرأي الجدلي عن سلامة البيت لا يظهر على أنه خاص بمنهج سينج، فإن أي من سينج أو ييتس لم يوضحا أن نقد جريفث مبنى على سوء قراءة أو سوء تأويل . فجريفث يكتب كأن نورا تترك البيت بمحض إرادتها حتى

تشبع رغباتها الفاسقة. إن نورا – فى الواقع – لم يكن أمامها اختيار. فقد طردها دان من البيت و حذرها أنها بعد " خروجها من الباب ..... لن يسمح لها أن تمر فى الطريق أمام المنزل حتى إن كانت تتضور جوعًا أو لا تجد فراشًا للنوم" (س ب ١١٦). فقد أعلن مايكل صراحة أنه لا ينوى إيوائها. وعلى عكس نورا فى مسرحية ابسن و التي ربما تشغل بال جريفث، فإن بطلة سينج لا تتخذ قرارًا ثوريًا ، بل تقبل ما تعلم أنه سيكون مصيرًا قاسيًا، و لا تتخدع بفصاحة الصعلوك على الاعتقاد فى غير ذلك. فهي ترد على حماسته و طربه للحياة فى الطريق الفسيح " اننى أظن أنني سأصاب بصعوبة التنفس من النوم فى العراء فى برودة ليل الشتاء ، لكن حديثك جميل و غريب، و سأذهب معك" (١١٧ – ١١٨). و فى مسرحية "ظل الوادى" ، ليس لدينا امرأة جديدة فى قلب أيرلندا، بل شيئًا أكثر إثارة للمتاعب – و هو الإيحاء بأن مهمة حفظ البيت الأيرلندي ربما تكون مهمة مستحيلة ، و حتى النساء الراغبات فى أداء تلك المهمة ، ربما لا يستطعن القيام بها.

وفي الحقيقة، توحي مسرحية " ظلّ الوادى" بأنّ مغادرة نورا ليست بسبب رغبتها الخاصة بقدر ما هي بسبب الضغوط الاقتصادية نفسها التي واجهت عائلة جيلان فعلى الرغم من أن نورا "امرأة يصعب إرضاؤها" (س ب ١١٢)، إلا أنها تتزوج دان لأنه الرجل الوحيد فى المنطقة المجاورة الذي يستطيع إعالتها اقتصاديا: "ما شكل الحياة التي سأعيشها، - و أنا امرأة عجوز - إذا لم أتزوج رجلاً لديه مزرعة ، بها أبقار و أغنام فى التلال الخلفية؟" (١١٢). إنهما ليس

لديهما أطفال ، ومن وصف نورا الحزين لأسرة مارى برين المتزايدة العدد، يتضح أن ذلك ليس اختيارها. إن تلميحها بأنها كانت "دائما تشعر بالبرد كل يوم منذ عرفته......و كل ليلة" (١٠٢) يوحى بأن تقدم دان فى العمر قد أصابه بالعجز الجنسي. و يعرض مايكل فى مسرحية سينج الزواج فى السياق نفسه الذي رأيناه فى مسرحية "كاثلين" - إذ أن نورا تقوم بعد النقود التي ستكون مهرًا لها، ومايكل يخطط للسيطرة على أرض نورا (١١٣ -١٤). فقد اضطر الواقع الاقتصادي نورا لزواج عقيم، كما جعلها هدفًا يثير اهتمام شاب مثل مايكل فى حاجة لزيادة مساحة أرضه المستأجرة، و يبدو مهتمًا بأصولها المادية قدر اهتمامه بسحرها الشخصي.

وهكذا ، حتى قبل وصول الصعلوك، كان بيت نورا متأثرًا بالإمبريالية والمؤثرات الاقتصادية ، التي لعبت فى النهاية دورًا كبيرًا فى الخاتمة المهينة أكثر مما لعبته اختيارات نورا ذاتها. و لو أن نورا كانت "زوجة سيئة" (س ب ١٠٨)، فإن المسرحية توحي بأنه سيكون من المستحيل إصلاح حالها تحت هذه الظروف، فهي لا يمكن أن تربى أطفال رجل لا يستطيع إنجابهم فى الأساس. و إن كان بيت مارى بتلر نموذجا للبيت الأيرلندي الساحر، فإن نورا تعيش فى بيت محطم بالفعل. إن رحيلها الأخير ليس نوعًا من المقاومة بقدر ما هو نوع من الاستقالة ، تقدمها رغمًا عنها و لا تتوقع سوى القليل من الخير لنفسها أو لدان: " ماذا سيكون لديك من الآن سوى حياة سوداء ، يا دانيل بيرك، وأخبرك أنها لن تطول، حتى تنام تحت غطاء الفراش هذا، و أنت ميت بالتأكيد" (١١٨).

ومن ثم ، فان مسرحية "ظل الوادى" تهدد بالخطر، ليس فقط لأنها تتحدى المفاهيم السائدة عن الجنس النسائي؛ بل لأنها تهدد المفاهيم التي ارتبطت بها العفة. فهي ترفض الاحتفاء بقصة الفضاء المحلى الأسرى المحصن الذي لا يستطيع النفوذ الأجنبي و التلاعب الاستعماري اختراقه. إن نسخة بيتس المنقحة من مسرحية "على شاطىء بايلى" توحي بأنه بعد عودة الجدل مرة ثانية فى عام ١٩٠٥م، عرف بيتس أخيرا مكمن الخطر و استجاب لرأى جريفث الجدلي بتمثيل النتيجة المأساوية بوطنية تتمسك بتلك القصة.

نفث الساحرات: حدود فى مسرحية "شاطىء بايلى"

إن هجوم جريفيث الأول على مسرحية " ظلّ الوادى" يوضح - ليس فقط - عداءه لرؤية سينج للأنوثة الأيرلندية، بل أيضا وفاءه المستمر لرؤية بيتس لها كما ظهر فى مسرحية "كاثلين نى هوليهان" : "إذا استبدل المسرح الأدبي الأيرلندي مسرحية "كاثلين نى هوليهان" ب "أرملة إفيسيس"، فنحن واثقون أنها ستمر و لن تترك أثرًا بعدها" (١٧ أكتوبر ١٩٠٣: ١). و فى الواقع، ربما قد زاد الشعور المضاد لمسرحية "ظل الوادى" بحقيقة أنها ظهرت فى الإعلان المسرحي نفسه كإحياء لمسرحية "كاثلين" - و أن ماير نك شوبليه أدت دور البطولة فى كلتا المسرحيتين. ومن ثم، فإن كانت المقارنة غير مقصودة، فلربما كان بيتس يعي ما يفعل بوضعه مسرحيتي "كاثلين" و "على شاطىء بايلى" فى الإعلان نفسه عند افتتاح مسرح آبى عام ١٩٠٤م . وبينما كانت مسرحية "على شاطىء بايلى" أول

مسرحية فى البرنامج، فقد مثلت ما كان يطمح إليه رعاة مسرح آبى ، فى حين ذكرتهم مسرحية "كاثلين نى هوليهان" بما كانوا يحصلون عليه. و قد دعا ذلك التقارب بين المسرحيتين الجمهور لمقارنة ما أسماه جوزيف هالوواى "الشعور الوطني المتوهج" فى مسرحية "كاثلين" بتلك المعالجة المعقدة للوطنية فى مسرحية "على شاطىء بايلى" ، و التعرف على التجديدات الشكلية التي ميزت "على شاطىء بايلى" كأول عرض من عروض ييتس "يبحث عن نمط جديد من التمثيل " (جود ١٢). كما قدمت أيضًا علامة على مرحلة انتقالية أكثر براعة – وهي تغير فى مفهوم ييتس للجنس و علاقته بالتضحية.

ينتقل ييتس من تأييد غير مشروط بالتضحية بالذات من أجل أيرلندا في مسرحية "كاثلين" إلى وضع في مسرحية "على شاطئ بايلى" يشكك فيه من إمكانية الموت من أجل أيرلندا بطريقة ذات مغزى. و في الوقت نفسه، يقطع الروابط الرسمية بالدراما الشعبية السالفة و التي تظهر في مسرحية "كاثلين"، لأنه يبحث عن اصطلاح درامي جديد من شأنه أن يكون أكثر ملائمة ل "أعمق الأفكار و المشاعر في أيرلندا" (جريجورى ٢٠). و ليس من قبيل المصادفة الطعن في ذلك التمييز الصارم في مسرحية "كاثلين" بين النساء الفانيات اللواتى يطالبن بالبطل من أجل الأسرة ، و بين المرأة الخارقة التي يدين لها بالولاء في مسرحية "على شاطئ بايلى". و باستخدام شخصيات نسائية لبلورة إستراتيجية الوساطة بين عالم ما وراء الطبيعة و العالم المادي البشرى، بدلاً من التأكيد مجددًا على انفصالهما، يشكك ييتس في احتفاء مسرحية "كاثلين" بالتضحية باسم أيرلندا ،

بتعقيد رؤيتها المزدوجة للمرأة إما كقوة خارقة تدفع الرجل إلى بطولة التضحية بذاته و إما كزوجة/أم تصر على حصاره في المادية. و كما يخفف الحل المأساوي لمسرحية "على شاطئ بايلى" من محاولات تأويل موت الشاب كنوع من الإحياء و البعث، فإن نهج المسرحية تجاه الشخصيات النسائية يتطلب من جمهورها التخلي عن خطاب مصطلي البيت و نموذج النزعة الوطنية الذي يدعمه.

كانت النسخ أو الإصدارات غير المكتملة ل آيوف Aoife و الجوقة تساعد ييتس على القيام بذلك حتى في "على شاطئ بايلى" أثناء عرضها الأول في عام ١٩٠٤م . و مع ذلك، ستركز هذه القراءة على النص المنقح المنشور عام ١٩٠٦م بعد اشتباك ييتس مع جريفث وإعادة تقييمه للمخاطر الواردة في رأى غريفث الجدلي. و في مراسلاته لجون أويرى بعد الجولة الأولى في ١٩٠٣م، يذكر ييتس اعتقاده بأن " آرثر جريفث قد تصرف بشكل رائع". لكن بحلول الجولة الثانية، أدرك الآثار المترتبة على هجوم غريفث: "إن قصة أن سينج قد أخذ حبكة مسرحيته من بترونيس و ادعى أنها أيرلندية قد سبب قدرًا كبيرًا من الأذى" (خطابات ٤٤٨). ويبدو ييتس مقتنعًا بأنه لو أن هذا الإصرار على الطهارة المطلقة للمرأة الأيرلندية و بيتها لم يتم التشكيك فيه، فإن النزعة الوطنية ستفقد قدرتها على تبنى ظروف جديدة و أن تتعامل مع أشكال جديدة من الصراع. و لكي يجعل ييتس تحديه أكثر وضوحًا، فإنه يتوسع فى دور الجوقة النسائية، و ينقح الحوار حتى يمنح آيوف Aoife وظيفة رمزية ثابتة، و يركز على

أهمية القَسَم ليس فقط بإضافة مشهد يتم فيه الاحتفاء به بشكل طقوسي، بل بإسناد نداء كونشوبار Conchubar إلى كوشولين Cuchulain بشكل واضح على قداسة الموقد وضرورة حماية المجال المحلي.

يتجلى الصراع الرئيسي فى مسرحية "على شاطىء بايلى" و فى مسرحية "كاثلين" فى النزاع بين مملكة كونشوبار المادية الفانية و بين المملكة الخارقة للطبيعة التي يمثلها "مغيري الشكل Shape-Changers" على روح البطل. لكن تبدو التناقضات منعكسة – فعلى الأقل ، فيما يختص ب كونشوبار والملوك الصغار، ، فإن واجب كوشولين كوطني هو الدفاع عن بيته و عائلته، فى حين أن انجذابه لمغيري الشكل Shape-Changers يمثل خطورة وهدمًا. بالإضافة إلى ذلك، يقدم ييتس آيوف Aoife كشخصية تتيح لها أنوثتها أن توجد بين كلا العالمين، كجزء من كل واحد منهما ، لكنها لا تنتمي لأي منهما. إن الأنوثة السحرية الغامضة التي ظهرت فى مسرحية "كاثلين" تظل ثابتة فى دراما ييتس (كولنجفورد، الجنس و التاريخ ٤١). لكن بينما فى مسرحية "كاثلين" ، يعزز التجديد الذي قام به ييتس فى أسطورة المعبودة الأيرلندية من أبنية النوع (أو الجنس) التقليدية فى العالم الفاني، فإنه فى مسرحية "على شاطىء بايلى" يبدأ فى الاستفادة من الإمكانية "الثورية" التي يراها كولنجفورد فى الشخصيات المعبودة فى أعمال ييتس (٣٦). فبدلاً من أن يحصر القوّة التحويلية للمعبودة في العالم السحري الغامض ويحتفظ بالعالم الفاني آمنا لأبطال "رجال أقوياء"

ونساء " يتميزن بالطيبة و العطف و الأمومة" (هالوواى ٢٧)، يعطل ييتس النوع في المجال الفاني بتقديم شخصيات نسائية تنتمي لكلا العالمين.

وتعتبر مسرحية " على شاطىء بايلى" من حيث الشكل، جزءًا من المرحلة الأولى فى تقدم ييتس نحو "الحداثة" (ويرث ١٥٢). و حتى النسخة التي عرضت فى ١٩٠٤ م، (و التي لم تشتمل على الأقنعة للمهرج و الرجل الأعمى و مراسم القسم) قد وضحت بعضًا من هذه التغيرات. و قد علق هالوواى على"مسرحة الرواية" و على "الملابس ذات اللون الأصفر الضارب إلى الحمرة " و التي كانت جزءًا من تجربة ييتس الأولى مع الإضاءة غير الطبيعية. و لكن و بالرغم من هذا الاتفاق على التجديدات الشكلية فى مسرحية "على شاطىء بايلى"، فإن نقاد ييتس يميلون إلى افتراض أن بناء النوع الواضح فى مسرحية "كاثلين" يظهر دون تغيير فى المسرحية الأخيرة. و تشدد القراءات على عدم توافق الغموض الأنثوي و العالم الذكورى للمسئولية السياسية، مستشهدين بوصف كوشولين للحب بأنه "تسامح قصير الأمد بين الأضداد" (فى بى ال ٤٨٩) كدليل على أن الصراع بين آيوف Aoife و كوشولين يقدم "تقسيم الأجناس كإيضاح على تشظى الوحدة الأساسية بين الروحي و المادي" (هاست ٩٠). و هذا يفرض على مسرحية "على شاطىء بايلى" نسختي الأنوثة نفسهما اللتين قد وردتا فى مسرحية "كاثلين": "الأنثى المحافظة على البيت التي تؤيد وتخضع للأفكار الأبوية الخاصة بواجبها الوطني و النسائي ، تحارب Aoife "الأنثى الطائشة" التي تمثل مغيري الشكل الغامضين" (مور: أقنعة الحب و الموت ١٠٥). و يتعرض كوشولين افتراضيًا، مثل

مايكل، للاختيار بين السعادة الأسرية مع زوجة و طفل ، و بين عالم آخر مغر وخطير "مليء بالساحرات و الكائنات الأسطورية الخادعة" (جود ٢٠)، و الفرق هو أن رفض الحياة الأسرية يعرض الأمة الجديدة للخطر.

و إذا افترضنا أن عالم مسرحية "على شاطيء بايلى" قد أقيم على الأفكار الموجودة نفسها فى عالم مسرحية "كاثلين"، فربما يكون هؤلاء النقاد تأثروا بدرجة مفرطة بكونشوبار الذي يقضى معظم وقته فى المسرحية محاولاً إقناع كوشولين أن تلك هي القضية. و عندما يحث كوشولين على أن يقبل القسم ، فإنه يناشده برغبته فى "ترك بلد قوى و مستقر لأولادي"(فى بى ال ٤٧٩)، خالقًا نوعًا من الصلة بين الأمن القومي و بين الحفاظ على الأسرة، وفيما بعد، يعزى إصرار الملوك الشباب على القسم إلى مكانتهم " كرجال يحافظون على الاستقرار" (٤٩٣). و يكرس السيوف لخدمة " عتبة ومصطلي موقد البيت" (٤٩٩) ، و يصر أن كوشولين يرفض فقط لأنه "ليس لديه أبناء" (٤٨٣). و عندما يستخدم كونشوبار الزوجة/الأم الغانية البشرية لتمثل كل ما هو مادي، و بناء ، ومحبب، فإنه يستخدم مغير الشكل Shape-Changer، الذي يمثل "إرادة المرأة فى قمة ثورتها" (٤٩٥) لكي يمثل كل ما هو غامض، وممزق، و معرض للخطر. ومثله مثل جريفث يساوى بين حفظ البيت و حفظ الأمة، و يحدد الصراع بين الأمة وأعدائها فى إطار معركة بين المرأة الفاضلة التي تلزم البيت و بين المرأة السيئة التي تبقى خارجه.

ومع ذلك، يتضح من الحبكة المسرحية أن دمج كونشوبار بين الدولة و بين الأسرة يحمل استراتيجية معينة ، و أن تحديده للصراع به قدر من المراوغة. إن ما يهدد مملكة كونشوبار ليس مغيري الشكل Shape-Changers، بل آيوف Aoife قائدة القوة الأجنبية العدائية. و فى ضوء عدد من القراءات التي تفترض أنها هي مع مغير الشكل قابلين للتبادل، فإنه من الجدير بالذكر أن ييتس قد تعمد إخبارنا أنها ليست واحدة منهم. و يرفض كوشولين اقتراح كونشوبار باستبدال عبارة " أنه كان ينبغي أن يلحق فى التلال/ ابنة الهواء" بعبارة "أنا لست كافرًا" (٤٨٥)، موحيًا بأنه رغم جاذبية مغيري الشكل، فإنه لم يجد لديه الجرأة أن يساند أيًا منهم. و لأنه كان بوضوح حبيب آيوف Aoife، فإن هذا يخلق نوعًا من التمييز بينهم و بينها. و تتمثل خطورة آيوف Aoife بالتحديد فى روحها "المتمردة العنيفة" (٤٨٧) ، و فى "وجنتيها الشاحبتين" (٤٨٥)، و فى جمالها الذي يجعلها ضمن "الناس العنيفين الشاحبين" (٥٢٢)، لكن "جسدها الثائر الشرس" أنثوي و مادي. إنها ليست كاثلين أو بريدجيت ، بل مزيج منهما، و يهدد وجودها الأنظمة التي تحمى مملكة كونشوبار.

إن مكانة آيوف Aoife غير المحددة فى استمرارية الفناء تهدد بفصل العالم الأنثوي السحري الغامض و عالم الملوك والمستشارين الذي يريد كونشوبار الاحتفاظ به ذكوريا حصينًا. و هي كملكة محاربة تتحدى أيضًا محاولته لضم كل النساء البشريات لخدمة عتبة البيت و مصطلي موقده. إن التهديد الذي تشكله لهذين التمييزين المهمين - أولهما بين العالمين المادي و السحري ، و الآخر بين

العام و الخاص - يتم تصويره كنوع من الخنوثة تفصلها عن الأنوثة الطاغية لمغيري الشكل ، و التي تحاول أوصاف كونشوبار لها أن تتجاهلها. و رغم أن كوشولين كان فيما بعد ينعت آيوف Aoife بلفظ العنيفة، إلا أنه كان يتصرف بسخط عندما كان كونشوبار يناديها "امرأة المعسكر العنيفة" (٤٨٧)، لأن كونشوبار بهذا يحاول إصباغ صفة الذكورة عليها. إن كوشولين يعزى هذا النعت إلى مداعبة كونشوبار طويلة الأمد "بين المغازل" (٤٨٧) و إلى متع خضوع الزوجة، و السخرية من فقر مفهومه للأنوثة و ربطه باستثماره فى الصورة المثالية للحياة العائلية. إن وصف كوشولين ل Aoife يركز بدرجة متساوية على "رأسها الثائرة المضحكة" ، و "عينيها الوقورتين/ المليئتين بالحكمة" (٤٨٧)، موحيًا بأنها ممزقة مثل مغيري الشكل ، و رزينة مثل ملوك كونشوبار الطاعنين فى السن. هذا الامتزاج فى العناصر الذي يريد كونشوبار فصله، هو ما يمنحها، كما يقول كوشولين، "كل هذا الجمال" و يجعلها "جديرة بإنجاب الملوك" (٤٨٧).

إن مديح كوشولين يذكر كونشوبار أنه رغم كراهيتها، فإن آيوف Aoife ند مثالي له ، و أنه خطر "داخل هذه الجدران" (٤٨٩) لسبب الخطورة نفسه الذي تمثله آيوف Aoife خارجها. و رغم أن " دماءه الثائرة" (٤٨١) ، و "قلبه المحترق" (٤٩١) يعليان من شأنه، فإنهما كذلك يشهدان بارتباطه بالأنثوية الساحرة مما يجعله خنثوى مثلها. إن "تمرده" (٤٩٣)، و" الهوى" الذي يركض كما لو أنه طائر السنونو فى الريح" (٤٨٩)، و رقصه، ونفوره من أن يكون "ملتزماً بالقسم" (٤٩٥) كلها صفات ترتبط بمغيرى الشكل Shape-Changers الأنثويين. ويمثل كل من

كوشولين وآيوف Aoife الخطر نفسه : ففيهما ، يتوقف الجنس (النوع) عن أن يكون بناءًا يفصل العالم المادي عن عالم ما وراء الطبيعة ، و بدلاً من ذلك يسمح أحدهما أن يمتزج بالآخر. و تنبع مكانة كوشولين المتميزة فى هذا المجتمع من رفضه احترام الحدود ، فهو بطل لأنه راغب و قادر على عبور الحدود.

ومن ثم، فإن الصراع الحقيقي فى مسرحية "على شاطىء بايلى" ليس بين العالم المادي و العالم السحري، و لا بين "الأنثى المحافظة على البيت" و مغيري الشكل Shape-Changers، بل بين كوشولين – الذي يقدر التلقائية و عدم الحزم وحرية تحدى البناء و محو التمييز – و بين كونشوبار الذي يستند تعريفه للمملكة المزدهرة على نموذج جريفث: أيرلندا خالصة مصونة داخل فضاء عائلي تحميه من الداخل نساء يخلقنه و من الخارج رجال يدافعون عنه ضد القوى الغازية للعالم السحري. و لهذا ، فإن الذروة الحقيقية فى أحداث المسرحية ليست المعركة بين كوشولين و ابنه، بل المشهد الذي يحاول فيه كوشولين الدفاع عن مملكته ضد ما يمثله كوشولين وآيوف بابتكاره نوعًا من الطقوس يؤكد على انفصال العالم السحري occult عن العالم المادي material بإعادة استقطاب الأنوثة.

إن طقوس القسم التي أداها كونشوبار هي مسرحية داخل المسرحية – هي محاولة لتحويل رواق قصره إلى فضاء مسرحي يمثل انفصال العالم المادي الوطني عن العالم الأجنبي السحري. و كما تبين سكولينكوف، فإن ترتيب

الشخصيات النسائية فى المسرحية - الثلاث نساء اللواتى يمثلن الجوقة فى حالة كونشوبار - ضروري للحفاظ على التمييز بين "الفضاء المرئي والفضاء غير المرئي" و الذي هو "بناء أساسي و أصيل " فى الدراما (٦). تحافظ أوجه تمييز النوع الثابتة على الفاصل بين الداخل و الخارج، حيث يتم تحديد النوع " فضائيًا حسب داخل المنزل وخارجه " (٦)، فهو يستقر عند بقاء الشخصيات النسائية داخل المنزل و يصبح غير محدد عند السماح لهن بالانتقال بين الفضائين. وبرقصه أثناء أدائه طقوس النار، يأمل كونشوبار فى فصل العالم الداخلي الوطني عن العالم الآخر الخارق للطبيعة ، عن طريق المزج بين أعضاء الجوقة - و هن فقط النساء المرئيات لجمهور كونشوبار من الملوك الصغار - داخل المنزل الذي ينتمون إليه.

ووفقا لكونشوبار، فإن الهدف من أدائه لطقوس النار هو خلق فضاء طاهر غير منتهك تستبعد منه المؤثرات الغامضة السحرية:

> سوف يطهر حاملو النار عتبات المنزل بالنيران ويلوحون بها ويوصدون الباب الخارجي، و وفقا للعرف، يقومون بأداء أغنية ترجع أصولها إلى المشرعين القدماء، و ذلك لطرد السحرة. وبالأخذ في الاعتبار أن الإرادة الجامحة للرجل ، عكس إرادة المرأة، ترتبط بقسمه ، فإنهم يأمروننا بالغناء ضد الإرادة الجامحة للمرأة

في قـمـة جـمـوحـهـا في مـغـيـري الشكل الذين يدورون في الرياح.

(٤٩٣-٩٥).

إن كونشوبار يود أن يبرز ما يخشاه في شكل شخصية نسائية خارقة ، يمكن أن تقوم النسـاء الهالكات من الجـوقـة بطردها و إيصـاد البـاب على صـورتهم السـحـرية في المرآة(٤٩٣) . وعند إيصـاد البـاب، سـيـتم ترويض هؤلاء النسـاء أنفسـهن في الداخل و سـوف يتـأكد ولاؤهن ل "عـتبـة و مـصطلي موقـد المنزل". وسوف يمنع المرور من العالم الآخر إلى العالم المادي حيث تبقى المرأة في أماكنها الملائمة: في الخارج في الرياح أو في الداخل عند المصطلي.

وإن نجحت طقوس النار، فستكون دفاعًا ممتازا ضد آيوف التي لا تجد مأوى في أي من هذه الأمـاكن المتطرفة ، و بالتـالي لن تستطيع أن تتـواجد في مملكة كونشوبار. و هكذا يمكن الجدل بأن كونشوبار كان محقًا في استغلال الكثير لحفظ البيت ، و أن حماية الداخل الأسـرى هو أفضل طريقـة للدفاع عن الأمة ضد التهديد الأجنبي. و لكن رغم تناغم الطقوس ، و رغم تكرار أغنية الجوقة للفاصل بين النسـاء البشريات الفانيات اللواتي يقمن بحفظ السكينة و السلام الأسرى، و بين مـغيـري الشكل اللواتي يمكنهن تدمـيـر قصر ملك عظيم (٤٩٥)، فإن القسم لم يؤد هدفه، حيث أفسده النسـاء اللواتي أدينه. فلم يظهر نشـاطهن على خشبة المسرح أنوثة أسرية آمنة ، بل أظهر تعريفًا غامضًا للنوع (الجنس) يرتبط بـ آيوف.

إن ييتس يخضع لغة الأغنية للرمزية المرئية للطقوس، و التي ترسل رسالة مختلفة عن تلك التي فى مخطوطة كونشوبار. إن القارىء الذي يقرأ الكلمات يفهم الأغنية كتعويذة غناها محبو الموقد ضد "النساء التي لا يستطيع شيء أن يلمس شفاههم و يزدهر". و مع ذلك، تشترط إرشادات ييتس المسرحية "طغيان الحوار على تلك الأبيات الشعرية (فى أي بى ٤٩٥)، حتى يصبح ما يقرأه الجمهور حقًا ليس الإبعاد الشفوي للعالم السحري الغامض ، بل منظر امرأتين بشريتين تمتلىء أيديهما بالنار التي تجلب السحر من العالم الخارجي إلى الرواق المنيع. و تقف المرأة الثالثة حارسة على الباب الخارجي، كتذكير مرئي على نفاذية الحدود التي يريد كونشوبار إغلاقها. وعند تراجعها إما عن الدخول إلى الدائرة الأسرية المسحورة ، أو الاختفاء فى المنفى ، تقوم بتغيير بناء الفضاء المسرحي لكونشوبار، و تضعف محاولته لاحتواء النساء داخله، و تبطل التعارض الذي من المفترض أن تقوم الطقوس بخلقه. وبدلاً من طرد القوى الخارقة من الفضاء الأسرى بالتعاويذ، تقوم نساء الجوقة بمحو الحدود بينهم.

هؤلاء النساء ، ليسوا كما يريدهن كونشوبار، "الأعمدة النسائية للمجتمع" اللواتى يحفظن المجتمع البشرى من "قوى الظلام" التي ستمزق المجتمع بالتأكيد إذا سمح لها أن يكون لها اليد العليا (مور، أقنعة الحب و الموت، ١١٤) . بل يمتزج فيهن العالم الأنثوي المسحور و العالم الأنثوي الأسرى، فهن يشغلن مكانة جديدة لا توجد فى عالم مسرحية "كاثلين نى هوليهان" ، و لا يريدها كونشوبار أن توجد داخل حدوده. ففي أيدهن، تحتفل الطقوس بالتكامل، بالتقارب بين العالم

المسحور و العالم المادي الذي قد يقلل حدة العداء بينهما و يزيل الحاجة للتضحيات كالتضحية التي قام بها مايكل.

وفى ضوء ذلك، فإن ظهور الشاب ليس دليلاً ، كما يدعى مور، على الفشل الذريع لسحر النساء" (أقنعة الحب و الموت ١١٥). حيث تستحضر خدمات الجوقة الكهنوتية على ، عتبة الباب ، "الشخص الوحيد الذي يمكنه ربط بطولة كوشولين بالعاطفة الأسرية" (ناثان ١١٠). هذا هو الشاب، ابن كوشولين و آيوف ، الذي مثله مثل الجوقة النسائية ، يعتبر وسيطًا يمكن من خلاله دمج "شغب وتمرد" كوشولين فى أمة كونشوبار بدلاً من قمعه أو نفيه. فوفقًا لكونشوبار ، يعد الشاب الذي يمثل أمة الأعداء، تهديدًا لسلامة و سيادة مملكته. أما وفقًا لكوشولين، الذي تظهر مفاهيمه عن الأمة و الوطنية أكثر تمييزًا، فالشاب هو شيء آخر. فملاحظات كوشولين عن الشبه بين الشاب و بين آيوف ليست فقط من أجل السخرية الدرامية، إذ أنها تقدمه كحل ممكن، كطريقة لجلب ما تمثله آيوف داخل حدود المملكة دون تدميرها.

فالشاب مثله مثل آيوف يبدى ملامح "شاحبة " تمامًا (٥٠٤) تنم عن صلته بنساء الريح الشاحبات. و ينجذب كوشولين إليه لأنه يملك "قلبًا مفعمًا بالحيوية وعينًا باردة" (٥٠٥)، و بذلك فهو يوحد بين الهوى المرتبط بالعالم الآخر و بين النزعة العملية المرتبطة بحراس العالم المادي . و يعتقد كوشولين أن الشاب يمكنه التغلب على عقبة المرور بين العالمين بسهولة ، كما سيسعد بقيامه بدور

الوصل بين الرواق و مصطلي الموقد من جانب ، و بين " الخشب و الماء..... حيث يأتي مغيرو شكل الصباح" (٥٠٥ - ٥٠٦). إن قدرته كشخصية وسيطة تتسم مرة أخرى بالخنوثة، فجسده جسد ذكر ، لكن "رأسه مثل رأس امرأة" (٥٠٨).

ومن ثم ، فإن اندماج الشابّ في المجتمع الوطني يمثّل رفضه لتعريف كونشوبار لهوية النوع وقبوله التفاعل بين أهل العالم المسحور و العالم الأسرى. ولو سمح ملوك كونشوبار الشباب له بأن يصبح واحدًا منهم، فهذا يشير إلى انفتاح على التأثير الخارجي - أو على أقل تقدير، قبول حقيقة اختراق الحدود. يؤيد كوشولين هذا الرأي لحدود الوطنية الخاصة بجريفث بتلميحه أن قبول الشاب ربما يكسر دورة الحرب و الموت و الأعمال الانتقامية التي هي التهديد الحقيقي لمملكة كونشوبار (٤٨٩). فرؤية كوشولين لمستقبلهم فى باديء الأمر يجر ذلك الشاب إلى تلك الدورة: "سينتقم لي / عندما أقاوم لآخر مرة الرجال / الذين قمت بقتل آبائهم ، و أشقائهم و أبنائهم و أصدقائهم / تأييد كونشوبار (٥١٠). لكنه يختتم حديثه بنتيجة مختلفة : "أنا لن أحتاج أي منتقم لي " (٥١٠). و رغم أنه غير قادر على تصور عالم بلا معارك، فإن كوشولين يشعر فعلاً أن الشاب يعرض مستقبلاً آخر ، تكون فيه آيوف حليفًا وليس عدوًا، و يكون فيه التأرجح بين الأضداد - الروح و المادة ، الذكر و الأنثى ، الحب و الكراهية - ليس النموذج الوحيد للوجود الإنساني.

ومن ثم، فإن الصداقة بين كوشولين و الشاب، و ما نتج عنها من ضم الشاب للمملكة، تقدم كحل بديل و مناسب لصراع سياسي أكثر تعقيدًا من نظيره فى

مسرحية "كاثلين". فقد منح كونشوبار و رجاله الفرصة أن يتركوا وراءهم النموذج المصغر للالتزام الوطني الذي تم تصويره فى المسرحية السابقة و أيده إصرار كونشوبار على أن الشاب لا يجب أن يذهب "دون قتال" (٥٠٧). إن مسرحية "على شاطىء بايلى" تصور عدم لياقة الاستعداد البسيط للقتال و الموت من أجل نموذج أيرلندا المثالية، فالشجاعة الشخصية و التضحية بالذات لن يستطيعا فى حد ذاتهما حماية المملكة. كما تؤكد المسرحية أيضا ، عبر قلق كونشوبار المضاعف على حماية حدوده و الحفاظ على بيته، العلاقة بين الوطنية القربانية و بين الالتزام بأدوار النوع التقليدية التي تؤمن على الاستثمار الوطني فى البيت الأيرلندي. إن عرض صداقة كوشولين يقدم كمرحلة فى التطور الضروري للوطنية، كانتقال من خلق و فضيلة الاستشهاد إلى قبول تعريف عملي للوطنية.

ومع ذلك، يرى كونشوبار أن الشاب يمثل التهديد الذي تطرحه آيوف لعالمه : "أنه لم يأت إلى هنا باسمه هو / بل باسم الملكة آيوف" (٥٠٦). مثل أمه الغامضة،فإن الشاب كشخصية وسيطة يهدد الفواصل الصناعية التي يود كونشوبار الحفاظ عليها ، إن خنوثته تجعله تجسيدًا لنسخة آيوف من الجنس المختلط غير المحدد. و عند يأس كونشوبار في إيجاد وسيلة لإبعاد هذا التأثير التخريبي وإعادة تأكيد تعريف النوع في لغة الطقوس، فإنه يؤكد قوته على هذه القوة المهددة بتعريفها و تسميتها.

وعندما يدعى كونشوبار أن رفض كوشولين للقتال يثبت أن " ساحرة من ساحرات الهواء قد أصابته بلوثة عقلية" (٥٠٨)، فإن كوشولين يحتج على ذلك

قائلاً " لا سحر. إن رأسه مثل رأس امرأة/ لدى ولع بذلك" (٥٠٨). فهو لم يدرك أن تشابه الصبي مع آيوف هو بالضبط ما يعنيه كونشوبار بقوله "السحر". فالسحر هو مصطلح كونشوبار لفك الأبنية و التراكيب التي تفرض تعريفات تعسفية و جامدة للنوع، هو تقديم المكانة الثالثة، و هو استعادة الحركة ، و هو عمل من أعمال الوساطة. فالسحر يجعل من الممكن للرجال أن يشبهوا النساء، وللنساء أن يتركوا مصطلي موقد البيت، و للبشر الفانين أن يلتقوا الكائنات المسحورة دون أن ينسلخوا بعنف من عالم البشر، و للكائنات المسحورة أن تدخل عالم البشر دون تدمير مباشر للبطل. إن السحر هو تلك القوة المزعجة التي تمارسها نساء مثل آيوف التي تتحدى نموذج كونشوبار للنوع والتي تصبح فيها الأنوثة موقعا للتبادل بين العالم المادي و العالم المثالي و تهديدًا للسلامة على الصعيد الداخلي. إن السحر هو المرونة و عدم التحديد، اللذين، وفقا لييتس، يميزان الفكر القومي إذا أريد له أن يكون صادقًا أو فعالاً.

ويعيد الملوك صياغة رد كوشولين كنوع من التأكيد: " لقد أصابت ساحرة ما عقلك بلوثة .... إن رأس ذلك الشاب تبدو كرأس امرأة/ لديك ولع بذلك" (٥١٢). إن كوشولين يفهم الآن اتهام كونشوبار بالسحر كمحاولة لتشويه نفوذ الوساطة الذي يمثله الشاب. فكوشولين يمكنه إما قبول تعريف كونشوبار للمملكة ورعاياها والتصديق على اسمه فيما تمثله آيوف و إما الإصرار على خطأ كونشوبار و على "براءة الرياح" (٥٠٩) ، و أن الشاب و آيوف هما احتمالان يمكن إدراجهما في أي بناء لمجتمع سياسي ناجح. و لأنه غير قادر على أن يقوم

بتلك البادرة، يوافق كوشولين مرة أخرى على "السمع و الطاعة"/ ل كونشوبار" (٤٩٩) من خلال قبوله لشروطه: " نعم السحر ! السحر! ساحرات الهواء" (٥١٢).

إن معاهدة استسلام كوشولين تمنع احتمالات دخول الشاب. كما إنها تهدم أيضا الفضاء الذي تتواجد فيه آيوف والنساء اللواتي يمثلن مكانتها على خشبة المسرح. إن اللحظة التي يطارد فيها كوشولين الشاب خارج الرواق، تتحول فيها الجوقة النسائية فجأة إلى الساحرات اللائى يريد كونشوبار الكشف عنهن. إن تشابههن المفاجىء بالأخوات الساحرات الغريبات في مسرحية "مكبث" يتأكد بتكرار كوشولين للاستشهاد بمناجاة مكبث - "اخرج ، اخرج"! (٥١٣). إن كونشوبار يفرض تعريفه، أن المرأة البشرية الفانية التي تعبر الخط الفاصل بين مصطلي موقد البيت و بين العالم الخارجي تصبح الساحرة التي تصبح علاقتها بالمجتمع دائمًا محل ارتياب و التي تحرم من مكانتها و تندمج مع مغيري الشكل (الذين هم أيضًا الساحرات). إن إمكانية التفاوض على الفضاء بين "إرادة المرأة في أعنف حالاتها" و بين إرادتها في أقصى درجات خضوعها، تتبخر، إذ يتم إخراج آيوف من مملكة كونشوبار.

إن الساحرات، مثلهن مثل الشاب، لابد أن يغادرن الآن الرواق، لكنهن في طريقهن للخروج "يقفن للحظة عند العتبة و يصحن بالعويل" (٥١٤). إن المقصود من صراخهن هو كوشولين، لكنه أيضا آسف على فقدان هويتهن السابقة، لمنعهن

من الاختيار الثالث و من نهاية دورهن كوسيطات. إن نبوءتهن الشديدة الشبه بنظيرتها في مسرحية مكبث تربط بين دمار بيت كوشولين و بين إعادة التأكيد على أدوار النوع التي وردت في مسرحية "كاثلين ني هوليهان". بالعودة إلى سياسات النوع في المسرحية السابقة، اضطر كونشوبار للعودة إلى الصراعات والحلول القديمة ، و ضحى بالشاب على محرقة مايكل نفسها. إن حل مسرحية "على شاطىء بايلى" يبرىء "الساحرات" و شؤم نبوءتهن، إن الضرر لم يحدث بسبب "أهل الرياح الشاحبين"، بل بسبب محاولة كونشوبار لإبعادهن (٥٢٢). إن هذه ليست معركة " المجد الكامل و الفخر الرافع للمعنويات" (٥٢٢)، إن ابن كوشولين المجهول الاسم لن "يذكر إلى الأبد" (٢٩٩). إن جريمة قتل الشاب تحقق فقط اختفاء مستقبل واعد ، و طرد النساء اللائى كان من الممكن أن يخرجنه إلى حيز الوجود.

العقل المريض: المرض و الانحطاط. و مسرحية " الفتى اللعوب"

ومن ثم، يقدم ييتس في "مسرحية على شاطىء بايلى" تضحية الشهيد الذكر كثمن لإصرار جريفث على الحدود المنيعة التي تحيط بأيرلندا الطاهرة ، و يقدم من خلال خطاب كونشوبار البلاغي كيف أن تلك الرؤية تعتمد على مفهوم النوع الذي يحدد مكان المرأة إما في البيت و إما في مملكة الجحيم التي يقطنها مغيرو الشكل. إن ييتس بصياغته هذا النقد في الأسطورة و الخرافة، يجعله غامضًا بما يكفى لتمرير حشد جماهير مسرح الآبي، و بجعله آيوف خلف

الكواليس، فإنه يتحاشى تقديم تحديه للأفكار القومية الخاصة بالنوع ، كما ظهر ذلك بوضوح في مسرحية "ظل الوادى". و مع ذلك، عندما يهاجم سينج الأفكار نفسها عن النقاء، فإنه يحدد مسرحيته بالوقت الحاضر و في العالم "الواقعي"، مدعيًا نوعًا من المصداقية لم تكن موجودة في مسرحية "على شاطيء بايلى". ورغم ادعاءات سينج بأنه لم يقصد أبدًا أن تكون المسرحية تمثيلاً للحياة الأيرلندية، فإن مقدمته ومحاولاته في تبرير كل من هذه المسرحية ومسرحية "ظل الوادى" (المبنية على تجربته كعالم أنثربولوجيا في جزر آران)، تعطى انطباعًا مختلفًا.

وإن كانت القراءات القومية المعاصرة لمسرحية "الفتى اللعوب" (بعبارة ملطفة) تميل نحو التخفيض ، فإنها أيضًا ردود على ما اعتبروه نوعًا من الاختزال من جانب سينج – و هو إصراره على وجهة النظر المادية التي يغتصب فيها الجسد مكان الروح. و إن ظهر بوضوح أن تفاصيل غير ذي أهمية مثل كلمة "التحول" تكتسب أهمية مبالغًا فيها أثناء الجدل الدائر عن مسرحية "الفتى اللعوب" ، فإن ذلك يرجع جزئيًا إلى أن المسرحية على ما يبدو تستغني عن المجاز والرمزية، وبدلاً من ذلك تعرف النقاء بأكثر المصطلحات المادية الضيقة قدر الإمكان –وذلك بإعادته من عالم الأسطورة و الخرافة إلى الجسد المادي. ورغم أن الهستيريا المعادية لمسرحية "الفتى اللعوب" ركزت على جسد الأنثى، فإنني أرى أن تلك الضجة كانت تخفى تحتها أوجهًا من القلق أكثر عمقًا تشير بالتحديد إلى صحة و طهارة الجسد الذكورى الأيرلندي.

إن في إبداء رأيى بأن أوجه القلق ربما كانت خطرًا في رد الفعل العام على مسرحية "الفتى اللعوب" ، لا أحاول الإيحاء بأن الاعتراضات التي صدرت بشكل أكثر وضوحًا من نقاد سينج (و هي أن تصوير سينج لحياة الفلاح الأيرلندي لم يكن دقيقًا، و أن لغته كانت فجة ، و أن تمثيله لكلام الفلاح الأيرلندي لم يكن دقيقًا ، وأن الشخصيات النسائية كانت خليعة بشكل غير واقعي) لم تكن حقيقية ، وأن منتقدي المسرحية كانوا يبذلون جهدًا بينا لإخفاء مصدر استيائهم "الحقيقي" بالتركيز على التفاصيل غير ذات الصلة. في الواقع ، إن القضايا الأكثر غموضًا والتي أنا بصدد مناقشتها ، لها علاقة مباشرة بالمشكلة الرئيسية التي أثيرت مرارا و تكرار في الانتقادات المضادة لمسرحية "الفتى اللعوب" - وهي حقيقة أن سينج يدعى استنساخ صورة دقيقة للحياة الأيرلندية في حين يقدم في الوقت نفسه شيئًا آخر. فعلى المستوى الأول، يدرك جريفث ورفاقه من المعترضين بشكل واضح طبيعة الخطر في مسرحية "الفتى اللعوب" ، و يدركون ، في ضوء تصوير سينج، أن ادعاءه تمثيل أيرلندا "الحقيقية" يمكن فقط أن يؤذى القضية القومية الأيرلندية.

ما أريد قوله أن مسألة الدقة تصبح ذات أهمية لأن جريفث وصحبته قرءوا تصوير سينج لغرب أيرلندا كدليل على تواطئه مع المؤسسة الطبية الاستعمارية، و التي قد أصبحوا في ألفة بآلياتها بحلول عام ١٩٠٧م ولأن علاج سينج للجسد الأيرلندي يبدو لهم أنه يتزامن مع إنشاءات تحسين نسل الأيرلنديين كجنس

منحط ، فإن اعترافهم بأن تصويره كان دقيقًا يعنى موافقتهم على أن قصة الطب البريطاني التي يحاول قصها عن أيرلندا و الأيرلنديين هي قصة صحيحة. وهذه نقطه أدركها جريفث إدراكًا صحيحًا و هي أن أيرلندا لا يسعها أن تتنازل عنها. في البيئة التي خلقها طب إدوارد، فإن أي قبول بالضعف البيولوجى كان يصبح قبولاً بعدم اللياقة و دعوة للغزو.

و رغم أن أوجه القلق بشأن صحة الجنس الأيرلندي لم تظهر بجلاء، وخاصة صحة الذكر الأيرلندي، فإنها ظاهرة بالفعل في الجدل الدائر حول مسرحية "ظل الوادى". إن محاولة جريفث لتأكيد عفة نورا و سلامة منزلها تبين سبب بحثه عن مصدر أجنبي لمسرحية سينج، لكنها لا توضح سبب وجوب اختياره واحدة غير مناسبة تمامًا كقصة أرملة أفيسيس. إن وضع اختياره في سياق الخطاب الطبي الذي سيعتمد عليه نقاد مسرحية "الفتى اللعوب"، يصبح ذا معنى. و يطبق جريفث مرارًا النعت " منحط" على بترونيس، و روايته، و مصادره اليونانية المزعومة. إن استخدامه للمصطلح يشير إلى أنه قد قبل تحديد السلس الجنسي و التدهور العنصري و الذي هو مبدأ أولى لعلم تحسين النسل. و بدلاً من قبول الادعاء الذي يعتقد أن سينج يدعيه - و هو أن الأيرلنديين ينحدرون إلى الانحطاط عن طريق الجنس - فإن جريفث يتتبع تلك العناصر من حبكة مسرحية سينج ، إلى الوراء إلى الإمبراطورية الرومانية ، زمنًا و مكانًا ما زالا يعرفان "المنحط" لطلبة الحضارة الغربية.

وفي الوقت نفسه، إن تركيزه على قصة أفيسيس يوحى بأن رغم الاختلافات الأخرى، فإن كلتا الحبكتين المسرحيتين تشتركان في عدد كاف من النقاط المشتركة حتى يبدوان متشابهتين لجريفث. إن الشيء الوحيد الذي يربط بين هاتين القصيتين هو أن كلاهما يدوران حول أرملة تتخذ عاشقًا بدلاً من إعلان الحداد على زوجها - و تظهر خيانتها من خلال عدم احترامها لجسد زوجها. إن أهم جانب في قصة أفيسيس هو حل عقدتها ، حيث يحمل جسد الزوج المتحلل إلى الصليب ليحل محل المجرم المفقود. و بالمثل، إن السمة المميزة لمسرحية "ظل الوادى" هي حقيقة أن الحدث كله يحدث في وجود ما تعتقد أنه جسد زوجها. ولكن إذا كان هذا ما يزعج جريفث ، فلماذا يبدو أقل انزعاجا بقصة جزر آران، والتي تمارس فيها الزوجة الجنس بالفعل مع عشيقها في حين تعتقد أن زوجها ملقى ميتًا في الحجرة الأمامية؟ إن سينج ينحرف عن الحبكة الأصلية في وقت متأخر في المسرحية، عندما توضح نورا لمايكل سبب عدم رغبتها في الزواج منه:

> لما ينبغي أن أتزوجك، يا مايك دارا؟ انك ستطعن في السن، وكذلك أنا، وفي وقت قصير، ستجلس في فراشك بالطريقة نفسها التي تجلس بها الآن - ويرتعش وجهك ، وتتساقط أسنانك، ويغزوك الشيب حتى تصبح كشجرة عجوز.

فيقوم دان بيرك من تحت الملاءة و يجلس في صمت و يده على وجهه. والشيب يغزو رأسه. و تستمر نورا في حديثها دون أن تسمعه.

إنه لشيء محـزن أن نطعن في السن ، بل هو شيء غـريب حـقًـا. أنه لشيء غريب أن نرى رجلاً مسنًا جالسًا في فراشه بلا أسنان، لا يكاد يستطيع النطق الصحيح، ....فليسامحني الله ، يا مايكل دارا، سنطعن في السن، لكنه شيء غريب بالتأكيد. (س ب ١١٤).

إن دان يعود للحياة و ضجيجها مرة أخرى، ليس بسبب خيانة نورا؛ بل بسبب سخريتها، التي انقلبت عليها: " اخرجي الآن يا نورا بيرك، و أقول لك إنك ستطعنين في السن قريبًا في هذه الحياة، و ستتساقط أسنانك، و يغزو الشيب رأسك حتى تكونين كشجرة عجوز (١١٥). و مثل أرملة أفيسيس، بدلاً من أن تسمح لجسد زوجها أن يتحلل في ضريح الأسرة الخاص، تجره أمام الملأ وتعرضه أمام الصليب، إن نورا تخون دان بوصفها لجسده الطاعن في السن - وهو جسد يظهر من خلال كلماتها أنه قد أصابه العفن حتى قبل الموت.

إن الشيء الصحيح لكلتا الأرملتين، هو أن يتعاونا مع الخيال المجرد لجسد الزوج. وبدلاً من الإثبات للجميع و لكل البشر أن جسد الرجل يمكن أن يكون حقيقيًا، وفاسدًا و مثيرًا للاشمئزاز كجسد أي أنثى ، فإن واجبهما يضطرهما إلى المسئولية عن اختفاء الجسد في القبر الذي يوصد بسهولة و لا يعاد فتحه إلى الأبد. إن ما يربط بين أرملة أفيسيس وأرملة ويكلو هو رفضهما الحفاظ على غلق القبر وعلى جعل الجسد غير مرئي. إن نورا ترتكب خطأ ، ليس فقط

بهدمها البيت ، وتساهلها مع مايكل، ومعاشرتها للصعلوك، بل أيضًا لاستحضارها هذا الجسد من عالم الموتى. و هذا الامتهان - عرض الجسد المتحلل للرجل على خشبة المسرح - ما سيجعل مراجعة مسرحية "الفتى اللعوب" للنموذج القربانى ذات دلالات خطيرة.

الدم هو الحياة: الوباء و التلوث في صحافة دبلن

في حين اختلفت إلى حد ما ، أوجه الجدل التي صدرت عن النقاد الذين أدانوا مسرحية "فتى العالم الغربي اللعوب" ، فإن المعارضين لها كثيرًا ما كانوا يستشهدون ببعض العبارات التي تحمل قدرًا من الإهانة: (١) إيحاء سينج بأن النساء الأيرلنديات يجدن إثارة جنسية في قتل الأب ، (٢) استخدامه لغة فجة، (٣) إيحاؤه أن الرجال الأيرلنديين أكثر عنفًا وأن الشعب الأيرلندي لا يحكمه القانون ، (٤) سوء تمثيله للحياة الأيرلندية بصفة عامة. وكانوا أيضا كثيرًا ما يستشهدون بتعبيرات الاشمئزاز و الرعب. و إن مقالة جريفث النقدية تعتبر سينج "منحطًا أخلاقيًا" (مسرح الآبى ٢)، كما يتحدث هالوواى عن "عقله المريض الكئيب" (٨١). وتسمى ماير نك شويلا العرض بأنه يؤكد على "تحقير" الشخصيات الفردية (٨١)، و يتهم بيرس سينج بنشر " الأخلاق الفاسدة"، ويسمى مسرحية "الفتى اللعوب" بأنها "ثورة ضد المثل النبيلة و السليمة" (ورد الاقتباس في كتاب كيبرد "سينج و اللغة الأيرلندية"). كما توصف المسرحية في

صحيفة "جريدة الرجل الحر" بأنها " قذرة، و مثيرة للازدراء و الاشمئزاز" (مقتبس في كيلي ١٦٤). أما المدافعون عن سينج فيسخرون من الاستقامة : فمؤلف "سر السيد سينج" في جريدة "دبلن ايفننج ميل" يصف باستهزاء المعترضين على المسرحية بأنهم " المدافعون عن الذوق و الطهارة" (٢)، في حين يوضح ب م إ ك في "دعوى قضائية دفاعًا عن مسرحية "الفتى اللعوب" عبث "شعب من المفترض أنه يمتلك شخصية راسخة من نقاء اللغة و الأخلاق" يدافع عن تلك الشخصية بالشغب (٣).

وفي الخطاب الدائر عن المسرحية و مثيري الشغب، هناك اهتمام عالمي بالنقاء و الاحتشام من جانب، و بالقذارة و الانحطاط من جانب آخر. و لو كان من الصعب على القراء المعاصرين فهم السبب الذي من أجله ينبغي اعتبار مسرحية "الفتى اللعوب" مسرحية "قذرة"، فإن ذلك ليس ببساطة أن معايير الاحتشام الجنسي قد تغيرت منذ عام ١٩٠٧م. إن الفجور الجنسي المفترض أنه واضح في اختيار سينج للغة كان مرتبطًا في العقل العام بالمرض، وذلك خلال خطاب الانحلال الذي تم اقتراحه كجزء من حركة تحسين النسل في الطب والصحة العامة. فقد طالب الخطاب بالفعل بكلمات مثل "قذر" ، و"منحط"، و"مثير للاشمئزاز". ودون ذلك السياق، فإنه من الصعب إدراك سبب إدانة مسرحية "الفتى اللعوب" ، أو سبب أن رؤيته " القذرة" كان ينبغي أن تصبح بالتحديد مشكلة قومية. و إن كانت مسرحية "ظل الوادى" قد هاجمت فكرة الأيرلندية الصرفة بهدمها البيت الأيرلندي الذي يحفظها، فإن جريفث وآخرين رأوا مسرحية "الفتى اللعوب" تقدم الهجوم نفسه، لكنها تتعاون مع الطب

الاستعماري لتصيب الهدف - ألا و هو الجسد ذاته . وفى حين ركز المعترضون على المسرحية اهتمامهم على فشل سينج في احترام خصوصية جسد المرأة الأيرلندية، فإنهم كانوا أكثر انزعاجا بتشريح و عرض جسد الرجل الأيرلندي.

إن حركة الصحة العامة التي ساندت طب تحسين النسل أثناء العقد الأول من القرن العشرين بدأت بالخوف على صحة جسد الرجل. فقد أصبحت مخاوف الانحلال العنصري في البداية من الأنباء في بريطانيا ، و ذلك نتيجة المشكلات التي واجهها الجيش البريطاني عند محاولات التجنيد لحرب البوير. فإن أعدادًا كبيرة من المجندين لم يكونوا مؤهلين، حيث إنهم أخفقوا في الوفاء بمتطلبات اللياقة البدنية . و أدى الخوف من تدهور الجنس البريطاني إلى دعم الحكومة المتزايد لطب تحسين النسل، الذي بدا من خلال مقدماته و مناهجه أنه يبشر بعودة إلى اللياقة العنصرية - و يوحى بالحق و القدرة على هزيمة الأجناس الأخرى و السيطرة عليها.

وتأسست في عام ١٩٠٧ م جمعية تعليم تحسين النسل، وبفضل جهودها، أصبح علم تحسين النسل القاعدة النظرية المقبولة للممارسات الطبية المألوفة. وانطلاقًا من المقدمة التي فحواها أن الوراثة لا تؤثر على اللياقة الجسدية فقط،

بل على اللياقة الخلقية و الفكرية، ركز طب تحسين النسل على الحاجة إلى السيطرة على الممارسات الخاصة بالتوليد، و ضمان إنجاب السليم فقط من الأطفال. و لإثبات فرضيتهم الأساسية، قام أطباء تحسين النسل بأبحاث صممت لبيان أن الإعاقة و المرض هي صفات وراثية ، و أن القدرة الفكرية و الفقر ذاته كانا مرتبطين بصفات بيولوجية متوارثة.

وتزامن مع هذا التأكيد على الوراثة، ظهور نظرية الخصوبة المتفاوتة، و التي طرحت أن الفقراء ضمنيًا كانوا أكثر خصوبة من الأغنياء، و إذا أتيحت لهم حرية الإنجاب، فسيشكلون في النهاية أغلب السكان، في حين تقل أعداد الأغنياء. لأنه، وفقًا لنظرية تحسين النسل؛ فإن الفقر و الوهن مترادفان، و نتج عن هذا "فجوة الخصوبة" وهى التدهور العنصري، حيث إن مراتب "المرضى" تزيد وتتضاءل أمام مراتب "الأصحاء". و في الوقت نفسه، جعل التقدم في تكنولوجيا الميكروسكوب في الإمكان تحديد الكائنات الدقيقة، و هو تطور "خلق شعورًا واسعًا من عدم الارتياح النفسي حول التيارات التحتية المشؤمة و غير المرئية للحياة المدنية الحديثة" (هاريس ٥٥). و بارتباطها "بالمخاوف حول الانحلال الجنسي و التدهور الجسدي" و التي أثارها علم تحسين النسل، أصبحت هذه البارانويا و الارتياب حول الجراثيم "هوس ادواردى بالنظافة" (٥٥) والتي ركزت ليس فقط على النظافة الشخصية و العامة، والسيطرة على المرض ، والتطعيم ،

بل أيضا على "النظافة العنصرية" (٢٣٦) ، والتي تضمنت تطهير الجينات البريطانية، وذلك بإثناء الأفراد المرضى عن الإنجاب.

إن التركيز على الوراثة كان يعنى أن الجنس لم يصبح فقط مشكلة أخلاقية؛ بل ضعفًا جسديًا أيضًا - إن الطاقة الجنسية غير الموجهة قد أدت إلى نشوء أمراض نتج عنها أطفال مرضى و انحلال متزايد. و من ثم ، أصبحت الممارسات الجنسية الخاصة مسألة صحة عامة، إذ أن الخوف من التدهور العنصري عبر الإنجاب غير المسئول قد ربط نفسه بالوساوس و الهوس المرتبط بالميكروب، وخرج كحملة موجهة إلى الأمراض التناسلية. إن تحليل أرمسترنج لخطاب الصحة العامة في بريطانيا في أوائل القرن العشرين يبين أن مخاوف المرض التناسلي قد "تم اختراعها" (١٨) ، مع أزمات الصحة العامة الأخرى، و ذلك بهدف السماح بمزيد من المراقبة و السيطرة المنظمة على طبقة العمال البريطانيين، فقد أصبح مرض الزهري خطرًا عظيمًا كبناء خطابي أكثر منه مجرد مرض. و كما يبين هذا التقرير الصادر عام ١٩٠٩ م عن الفقراء الذين يعيشون في المدن، أن المرض التناسلي أصبح السبب وعلامة الضعف بين الطبقات الدنيا:

إنني مقتنع أن الأغلبية العظمى من الأطفال الذين يولدون في الأحياء الفقيرة مصابون بمرض الزهري ... فهم غالبًا ما يكونون ضعاف الجسم و العقل، و ليس

لديهم مناعة، و يكون لديهم استعداد للانزلاق إلى الرذائل التي تحيط بهم . فمن هذه الطبقة يخرج المتسولون و المجرمون (مقتبس في مازومدار ٣٢).

فالأمراض التناسلية هي الرابط بين الانحلال الأخلاقي و الجسدي، و هما يرتبطان في الوقت نفسه بالطبقات الفقيرة المهمشة.

ومن ثم ، فإن ""الطهارة" و "التلوث" ...لم يكونا مجرد أشياء مجردة في علم الأنثروبولوجيا "" في بريطانيا في عصر ادوارد ، - بل كانا جزءًا من إطار عمل الطب الحديث (هاريس ٥٥)، الذي كان يبغى ضمان الطهارة العنصرية (بيولوجيًا وأخلاقيًا) ، و ذلك من خلال محو العوامل التشريحية. و سواء أكانت تلك العوامل ميكروبات أو أناس من المفترض أنهم يحملون تلك الميكروبات ،فإن الحكومة البريطانية كانت تعتقد أنه من واجبها أن تهتم بمهاجمة تلك العوامل والقضاء عليها، في محاولة جاهدة لاستعادة صحة الجنس و الإمبراطورية البريطانية (مقتبس في هاريس ٦٠). لذا فقد ألقت الدولة بثقلها خلف برنامج إجراءات الصحة العامة، و الذي قد تم تصميمه ظاهريًا للسيطرة على انتشار المرض و الانحلال، و أيضًا لمحاولة تنظيم الممارسات الجنسية، و تصفية و إعادة بناء أجساد الأفراد. و كما يوحى هاريس، فإن " المخاوف الكامنة بخصوص غلبة الأجناس الدنيا على الأجناس الأعلى" (٢٣٥) ، فسرت المحاباة الكلاسيكية لعلم تحسين النسل إلى بمحاباة عنصرية حددت الشعوب الواقعة تحت الاحتلال بأنها غير صالحة و بالتالي تصبح أهدافًا مشروعة للتدخل .

وكما توضح الصحافة الوطنية و الصحافة السائدة حينئذ، أن أيرلندا كانت في قبضة محكمة من الهلاوس المناوئة للجراثيم ، و العدوى و الانحلال مثلما كانت بريطانيا. و الفرق بين الصحافة السائدة في عرضها للمرض كما ظهر في صحف " التايمز الأيرلندية" و "دبلن افينن ميل " ، و بين توجه الصحافة الوطنية كما ظهر في صحيفة "شين- فين" ، هو الوعي من جانب جريفث وجماعته بالاستخدامات الاستعمارية لخطاب المرض و ممارسة الصحة العامة. و رغم ذلك، يقبل جريفث المبادىء الأساسية لعلم تحسين النسل ، كما يبدو من خلال محاولته إثبات أن الأيرلنديين جنس أكثر طهارة و سليمي الأجساد - و هو جدال يتطلب منه أن يقبل رؤية علم تحسين النسل للجنس كقوة موجهة نحو الانحلال العنصري ، و بالتالي يرى مسرحية "الفتى اللعوب" كهجوم متعمد على صحة الجنس الأيرلندي.

وتزامن مع ظهور سينج في مسرح الآبي، أن كان هناك اهتمام متزايد من جانب علاقة صحيفة "دبلن ايفننج ميل" بالأمور الطبية و العدوى و المرض على وجه التحديد. و قبل خمسة أيام من العرض الأول لمسرحية "ظل الوادى"، أصدرت صحيفة "دبلن ايفننج ميل" مقالا بعنوان " الميكروبات و أفعالها: الخدع الغريبة التي تؤديها" و الذي عرض للقراء الهلاوس المرتبطة بالجراثيم في عصر إدوارد:

إن ما نعرفه عن النشاط الكيميائي للميكروبات لا يمكن مقارنته بحقيقتها. إن كل فصيلة و كل نوع من الميكروبات له وظيفة محددة.... بعض فصائل

الميكروبات لديها قوة بدرجة كبيرة، و تتميز بالخبث ، و تسمى الميكروبات المسببة للأمراض، أي قادرة على الإصابة بالمرض. و كل فصيلة منها تتسبب في مرض معين (٧).

وتحت عناوين فرعية مثل "أماكن كمونها" ، و "الميكروب الخطير في كل مكان"، يبدو المقال و كأنه جرس إنذار ضد الأمراض المعدية. كما يبين الهوس الدائر عن الجراثيم و الذي تحول إلى قلق عام من قدرتها على النفاذ إلى حدود الجسد:

في الحقيقة، الميكروب العدائى في كل مكان - داخلنا وخارجنا، يبحث، إذا جاز التعبير ، عما يلتهمه. إن كل التجاويف الطبيعية في الجسد - الأنف والفم وغيرها - بها فتحات خارجية تنشط فيها الميكروبات التي تأتى من الخارج من الهواء أو الطعام ثم تتكاثر(٧).

ولأن مهبل المرأة لا يظهر في هذه القائمة من الفتحات ، فإن الفقرة تبدو و كأنها تشير إلى جسد الرجل. وحتى دون هذا المدخل الخطير، فجسد الرجل قابل للنفاذ، عرضة للضعف والغزو الخارجي - فهو في خطر ويقع تحت الحصار مثله مثل جسد المرأة.

وكانت صحيفة "التايمز الأيرلندية" ، و هي أكثر المطبوعات تحفظًا في دبلن، أقل في وصفها الشنيع للميكروبات العدائية، لكن اهتمامها لم يقل بالدفاع عن الصحة العامة. و في التغطية الطبية المعتادة ، نشرت جريدة "التايمز" عددًا من الخطابات من المحرر عن الموضوعات الطبية ، بما فيها رسالة خطية تعليمية مقدمة من البروفسير أنتوني روش أستاذ الصحة العامة و المحاضر في "علم النظافة الصحية" في كلية باتريك، و التي بينت إلى أي مدى وصلت المخاوف حول الجراثيم و العدوى في العقل الأيرلندي العام. و رغم أنه يشعر بالأسى من أن "من الثلاثة مدارس الطبية في دبلن، فإن الجامعة الكاثوليكية وحدها هي التي تقدم دورة دراسية من المحاضرات عن الصحة العامة"، فإنه يجد ذلك غريبًا، خاصة أن الجامعة الملكية بأيرلندا تتطلب "دورة دراسية كاملة عن الصحة العامة"، و أن "مهنة الطب و الصحافة يحاولان يوميًا توعية العامة و السلطات بأهمية علم النظافة في مدارس التعليم الأساسي" (روش ٨). و في حين يرى روش أن ذلك غير مناسب، فإن خطابه يوضح إلى أي مدى أصبحت النظافة الشخصية جزءًا من المناهج الطبية.

وحتى أصحاب الإعلانات في صحيفة ال "ميل" ركزوا على هذا الهوس بمسألة النظافة ، و استخدموا مفردات مثل الطهارة و التلوث في إعلاناتهم. وغالبًا ما كانت إعلانات الأدوية المرخصة تركز على الحاجة لتطهير مجرى الدم من الملوثات الضارة. فعلى سبيل المثال، في عام ١٩٠٥م، جذب فينو انتباه

المشترين لدواء منشط يصنع من الطحالب البحرية بعبارته " الدم هو الحياة. دعه يكون نقيًا" :

إن البثور في الوجه و الجسد ، و التقرحات ،و الحك، و احمرار البشرة، والأمراض الجلدية و الاكزيما كلها أعراض تشير إلى عدم نقاء الدم و الأمراض الجلدية. فلو كان دمك نقيًا فسيكون جلدك ناصعا وصحي المظهر، فإن سبب الطفح الجلدي يوجد في الدم. إذا نقيت دمك ، سيطهر جلدك و ينصع (٢٦ يناير ١٩٠٥: ٥).

كما أشادت جريدة " التايمز الأيرلندية" بصوت عال فضائل مزيج الدم عند كلارك:

إن الأكزيما، والالتهابات ، وكل أنواع التقرحات، و كل الأمراض تنشأ من شوائب في الدم مثل الروماتيزم، و الأورام الغددية، و الأمراض الجلدية، الطفح الجلدي، البثور وغيرها وينبغي أن تجرب قيمة مزيج دم كلارك. فهو بالتأكيد أفضل مطهر للدم تم اكتشافه حتى الآن، و سيطهر الدم من كل الشوائب، مهما كان السبب (٢٧ يناير ١٩٠٤: ٤).

وإن كان الناس الطيبون في كلارك و فينو قد ادعوا أن الفساد ينبع من داخل الجسم إلى خارجه، فإن كتّاب Zam-Buk Skin Rub كانوا على العكس متأكدين أن الفساد يأتي من الخارج إلى الداخل:

فالبثرة الصغيرة في الوجه عادة ما يمكن رؤيتها، بسبب التشوه الذي تحدثه، و لكن لو كانت البثرة نفسها في الظهر أو الصدر فغالبًا ما تهمل مما يؤدى إلى نتائج أليمة. فبعمل البثرة الصغيرة غير المرئية جذرًا ،يتمكن المرض الجلدي من السيطرة على نسيج الجلد، مما يحدث التهابا متزايدا يلفت الانتباه في النهاية، بعدما يكون الطفح الجلدي و التقرحات الشديدة بدأت في إصابة عمق الجلد، أو أصبحت جرحًا مسممًا مستعصيًا (٤ يناير ١٩٠٧: ٥).

و رغم أن النص يدعى أن الرجال و النساء يعانون سويًا من ألم الأمراض الجلدية ، فإن الرسم الذي يصاحبه يظهر رجلاً واقفًا أمام مرآة يبحث عن الأذى، و التشوهات في جسده. و بالتالي فإن سلامة و طهارة جسد الرجل بصفة خاصة في خطر.إن سطح الجسد ، والجلد، يصبح العَرَض و السبب في إصابة القلب ،فمن خلال سطح الجلد النافذ، ينسل الميكروب إلى مجرى الدم و يلوث المنبع.

ولم يكن الميكروب الخطير العامل الوحيد في الإصابة. فتقريبا كل شيء يدخل الجسم من الممكن أن يكون ملوثًا، على الأقل وفقًا لصانعي أقراص د. بتلر المنشطة للهضم. فقد كان د.بتلر يحذر عملاءه: " طعامكم سم ! ": "إذا لم يهضم الطعام ، فإن التخمر و التحلل يحدثان في المعدة و الأمعاء. و تدخل الغازات

السامة و المخلفات إلى الدم فتفسد الجهاز بأكمله" (دبلن ايفننج ميل، ٢ يناير ١٩٠٧ : ٢). و بارتباط الإصابة السطحية و الداخلية، يصبح من الضروري مهاجمة الإصابة بشراسة، حتى و إن كانت الدليل الوحيد على تلك الإصابة هو عدوى جلدية موضعية. و من ثم ، فقد لجأت تلك الإعلانات إلى خوف العامة من المواد الأجنبية لإقناعهم باستهلاك منتجات أدويتهم.

يكرر هذا الأسلوب في عالم الإعلانات التجارية ما كان يحدث بالفعل في مهنة الطب و التي كانت تزيد الخوف من العدوى في محاولة جاهدة لجعل إجراءات الصحة العامة مستساغة للعامة. فالمراسل الطبي لصحيفة ال "ميل" في مقال له عن مرض السرطان ، يبين كيف أن الخوف من الأمراض المعدية يمكن استخدامه لتبرير العلاج العنيف:

> طفل رضيع عمره شهور قليلة، ولأبوين سليمين، وجد أنه مصاب بكتلة من السرطانات الداخلية. و امرأة ضربت على ثديها، تصاب بالمرض في مكان الضرب نفسه. و قرحة في الشفة، يزيد تقرحها عبر السنوات من غليون السجائر، تصبح خطيرة. و مجموعة من الأكواخ حول قرية خضراء تبدو مسكونة بالمرض. فما النظرية التي يمكنها أن تغطى كل تلك الحالات بالدراسة؟ (دراسة السرطان").

إن الكاتب لا يعلم، لكنه متأكد من شيء واحد: " لا يجب أن نحلم ، في الوقت الحاضر، بمحاولة الهرب من الطبيب الجراح" . إن المريض المصاب بالسرطان

الذي "لا يجب أن يحلم بمحاولة" تجنب مشرط الجراح يمثل مجتمعه، الذي لا يجب أن يحلم بمقاومة قواعد المؤسسات الطبية المنظمة لعادته و سلوكه. و كما تؤكد أعمدة صحيفة "ميل"، أنه أثناء هذا العقد، كانت المؤسسة الطبية الحكومية مشتركة بشكل كبير في تنظيم الحياة العامة، من اتخاذ إجراءات الحجر الصحي أثناء تفشى الأمراض الوبائية، إلى إدارة مشروعات النظافة العامة، إلى إنشاء المصحات و مستشفيات الأمراض العقلية. و كما سيوضح عديد من محرري صحيفة "شين-فين"، فقد كانت أيضًا تنظم برنامجًا للتطعيم الاجبارى ، الذي يتطلب من المشاركين السماح للطبيب بحقن مادة غريبة بشكل مباشر في مجرى دمهم.

و قد ساندت صحيفة "التايمز الأيرلندية" صحيفة ال "ميل" في ادعاءاتها بخصوص ضرورة التدخل الحكومي بشكل متزايد ، و ذلك بشيء من الخشونة حتى تحقق ما عجزت عن تحقيقه باللين. و كانت تغطية صحيفة "التايمز"، وخاصة المادة التي تصل من القراء، أكثر وضوحا من جريدة ال "ميل" عن العلاقة بين السيطرة على المرض والسيطرة على المرضى المصابين به. فعلى سبيل المثال، يوضح مقال بعنوان "كيف ينتشر مرض الجدري"، أن العاملين بالدولة عليهم واجب مهم كمسئولين عن الصحة العامة (٥). ووفقًا لهذه المقالة، ينتشر الجدري من خلال تجمع عاملين: المتشرد الفقير الذي "يستورد المرض إلى المدن التي يمر بها ، وحكومة واهنة تخفق في منعه من التنقل.

ويبدو أن جمهور قراء صحيفة " التايمز الأيرلندية" قد راقت له الفكرة بأن المرض ينتشر من الطبقة الفقيرة إلى الطبقة الأعلى وأن الفكرة القائلة بأن "الشيء الوحيد الذي يمكن أن يحميهم من العدوى هو الإدارة الاستعمارية". وفى يناير١٩٠٧ م على سبيل المثال طبع المحررون خطابًا من قارىء موقعًا باسم (ماركوس تيرتيوس موسى) يشجع بل ويناشد الدولة أن تعلن سلطانها وتحمى شعبها بعمل مؤسسة لضحايا السل:

> لقد تم إعلان السل من قِبل أفضل الهيئات الطبية على انه مرض معد جدًا خاصة بين هؤلاء الفقراء والذين ليس لديهم الوسائل لعزل الأفراد المصابين بشكل جيد والذين ليس لديهم تدريبًا يمكنهم من أن يكون لديهم إجراءات وقائية جيدة ضد انتشار الجراثيم.

إن خطة موسى لتحكم الدولة في مرض السل هي خطة رائعة في شموليتها، حيث إن المرضى ذوى المرحلة المتقدمة يجب أن يودعوا في مصحات تديرها الدولة، وهؤلاء الذين هم في المراحل المتقدمة يجب أن يُحجر عليهم في المنازل أو في أماكن إيواء خاصة، أما هؤلاء الذين أصيبوا بالعدوى ولكن لا يزالوا يعملون فسوف يتم تجميعهم في مستعمرة للإبقاء عليهم في مجال العمل ولكي يكون هناك مراقبة عامة عليهم .

إن مرضى السل يجب التعامل معهم في "مصحة خاصة" حيث يمكن للأطباء أن يراقبوا متى يغادر المريض المصحة أو المستعمرة وأن يلاحظوا العلاج وان

يتعرفوا على حالة النزيل وخطر العدوى على الآخرين كما يجب على الدولة أن تستخدم كل سلطانها لكي تجبر المرضى الفقراء بأن يخضعوا للعلاج.

وإذا كان استخدام موسى لمفردات السيطرة الاستعمارية مثل (المستعمرة, مكان الحجر، يجبر ، يخضع) هو شيء رائع في أن الأمر نفسه ينسحب على الاستخدام الذي سلم به توماس هيوسون والذي يتفق مع السيد موسى فى هذا التشريع الاستعماري، ولكنه يؤيد إرسال المرضى إلى المنزل. وبالنسبة لهيوسون الذى يؤيد تدخل الدولة في السيطرة على المرضى، فإنه يعترض على أن تتحمل ضرائبه ، ذلك أن الخوف الحالي بالنسبة للصحة قد جعل (دبلن) وكأنها مستشفى كبير ويمعنى آخر فمع زيادة اهتمام الدولة أصبح هناك زيادة ملحوظة في المؤسسات التي تمولها الدولة.

وما يظهر على صفحات جريدتي (الميل- التايمز) إذن هو الفكرة بأن الجسد - ويقصد هنا جسد الرجل والمرأة - يتعرض للخطر بشكل لم يحدث من قبل حيث تكتنفه وتحاصره عوامل غير مرئية تفسده و تدمره في النهاية ، ولو فات على المرء أن يلاحظ الميكروب العدائى في المنزل ، فإن المرء يكون تحت خطر العدوى وتسرب المرض أثناء إحدى مرات ركوب الترام القاتلة والتي تحذر جريدة "الميل" قراءها منها في يناير ١٩٠٧ م في مقال يقول أن السل والروماتيزم وعرق النساء ينتشر بواسطة ميكروبات تتقيح في (الوسادة الخطيرة) التي يجلس عليها

المسافرون. وبينما يكون استخدام جريدة "الميل" للغة الغزو والتلوث والإفساد عموما غير واعية، فإنه على أيدى كُتاب ذوى وعى اشتراكي عالٍ جدًا ، فإن هذا الشعور والذى يقول بأن هناك أجسامًا أجنبية تهددهم و تدخل تحت الجلد وإلى الدم قد أصبح وصفًا لقوى استعمارية تهيمن على الذات الايرلندية هيمنة تمارس حرفيًا من خلال مشروعات الصحة العامة مثل التطعيم كما أنها تَمارس بشكل مجازى من خلال استخدام المؤسسة الطبية لخطاب التحلل الأخلاقي فيما يخص الذات الأيرلندية.

وليس من الغريب إذن في هذا السياق أن انحرف معنى التضحية عن وضعه وأصبح الدم رمزًا ليس فقط لنقاء نية الشهيد ولكن لنقاء نظامه الحيوي وهو نقاء يهدده الخطر باستمرار ، وانه يجب مراعاته بشدة. وهذا الشعور المتعلق بالوقاية أدى إلى زيادة الحذر فيما يخص حدود الجسد ، كما أدى بشكل حتمي إلى انتباه متزايد للأمور الجنسية. فعندما يفسد مرض الزهري مجرى الدم للفرد فإنه سوف يسمم قوام حياة الجنس الأيرلندي ذاته، وبالنسبة للاشتراكيين والذين يهتمون بالفعل بالدفاع عن أجسامهم ضد العلم الاستعماري يصبح الجنس مسألة أمن قومي.

أجسامنا . أنفسنا . شين- فين والعِلم الاستعماري

كما رأينا فإن الفترة التي أدت إلى ظهور "الفتى اللعوب" كانت فترة اهتمام عام ومتزايد بالقضايا الصحية واهتمام متزايد بعملية النفاذية إلى حدود الجسد

وقابلية الدورة الدموية للتلوث والإفساد ، وكذلك جهود متزايدة للدولة لكي تحمى صحة الجنس البريطاني بعمل إجراءات صحية عامة على مستوى الإمبراطورية. و بينما كانت تغطية جريدة دبلن - ميل المسائية، بل وتغطية جريدة التايمز الأيرلندية لهذه الجهود متعاطفة مع مخاوف الدولة ومؤيدة للمؤسسة الطبية ، فإن المحررين والمراسلين الذين قد نشروا في جريدة (شين -فين) ١٩٠٧ م والتي هي إعادة تجسيد لجريدة (الايرلندي المتحد) والذين لا يزالون تحت توجيهات (جيرف) لم يكونوا متعاطفين. فبينما تدل مقاومتهم للإجراءات الصحية العامة البريطانية على تفهم لسلطة الطب الاستعماري والتهديد من قبل الممارسات الطبية المفروضة على الجسد الايرلندي ، كما أنها توضح أيضا قبولاً أساسيًا للمبادىء النظرية لعلم تحسين النسل، وكنتيجة لذلك ، فإن هذا الهجوم الذي قد استخدم لمواجهة محاولات المؤسسة الطبية للقيام باحتمالات جينية صار بدلاً من ذلك في طريق الدفاع عن النقاء الحيوي والجنسي الأيرلندي ضد الكاتب المسرحي الذي بدا أن عمله يهاجم ذلك.

منذ ١٩٠٣ م فان الكتابة في جريدة الايرلندي المتحد توضح وعيًا بكل من السلطة المتزايدة للخطاب الطبي وإمكانية معارضته للاشتراكية. و بينما هو يكتب تحت اسم مستعار (اريال) فإن الكاتب المسرحي الاشتراكي فريد رايان يسير على نهج ييتس في "حيث لا شيء where there is nothing " من التوهج الاشتراكي:

> إن بول راتلدج هو صورة للإنسان الثائر المزاج....... وفى المسرحية بالطبع نجد أن بول راتلدج رجل مجنون ، بمعنى أن غرابته واضحة لدرجة أننا يمكن عمومًا توصيفه على أنه مجنون ، وبالتأكيد أن بول ليس سليمًا ذهنيًا وهذا تقريبًا هو عيب المسرحية كعرض لمزاج متجدد.

ويهتم رايان لأن تطرف راتلدج يجعل من الممكن تشخيص قضيته القومية وبالتالي يمكن طرده. إن استخدامه للعبارات الطبية مثل (الشذوذ ، والهستريا ، ويصنف على أنه مجنون) توضح انه يقرأ جنون بول ليس على أنه جنون فرضته السماء أو خصوصية الذكاء الزائد ولكنه يقرأه كنتيجة لميل مزاجي سيء الحظ نحو عدم الاستقرار الذهني. لو كان يمكن لبول راتلدج حقًا أن يصنف على أنه مجنون فإن التزامه السياسي يصبح مرضًا ، وهو شيء يربطه علماء الصحة الجنسية بعدم اللياقة الوراثية. وتعرض المسرحية القومية الأيرلندية تحت المجهر الطبي وتسمح للوطنية أن تنخفض إلى مستوى مرضى.

وكما يوضح إجلنتون في رده ، فإن رايان يجب أن يقبل المقدمات المنطقية للفكر العلمي الحالي:

> هذا كما يبدو لي هو ما يفعله هؤلاء العلماء الذين يعتقدون أنهم سوف يصبحون حكماء عن طريق كثرة العد أو الحساب. وإذا كان اتهام لامبروزوا بعدم القدرة على فهم العظمة الحقيقية لشيلى على

سبيل المثال هو عودة للعصور الوسطي لأنه يفضل أن يراه أو يعتقد فيه على انه شيء غير عادى أكثر منه عقل صعب المنال ، ذو رقة وقدرة غير عادية. وأنا آسف لأن الفكر الحديث يجب أن يكون قانعًا بترك إحساس عام في المحافظة على العصور المظلمة ٢ .

ويوضح جعل لنجتون لامبروزوا مجرمًا وخصمًا رئيسيًا لصيغة أساسية من التصميم أو القصد الحيوي أن يضم رايان مع علماء السلامة الجنسية في العصر الفيكتورى والذين كانوا يحاولون أن يشرحوا كل أشكال السلوك المنحرف على أساس علم وظائف الجسم. ويقول إن رايان يقرأ جنون بول راتلدج على أنه شيء تشريحي فقط لأنه تحول إلى هذا الفكر الحديث المختزل بشكل خطير. ويدرك لنجتون التهديد الذي يفرضه الخطاب الطبي والذى يهدد بالإنقاص من الظاهرة الثقافية السياسية ويجعلها قاصرة على علم الأحياء لكي يصف الأدب على أنه قمامة فكرية فاسدة جنسيا. ويصف الكُتاب على أنهم رعايا شاذة.

وقد أصبح هذا التهديد النقاشى الاستطرادي أكثر حدة بحلول عام ١٩٠٧م. ويدافع عرض جريفث عن الأيرلنديين ليس فقط ضد الخطاب الطبي ولكن أيضًا ضد الممارسات الطبية. وفى أثناء الأسابيع التي أدت إلى العرض الأول لمسرحية "الفتى اللعوب" في يناير وبداية فبراير ١٩٠٧ م، فإن التطعيم الإجبارى لم يكن موضوعًا حيويًا في جريدة (شين- فين) . حتى أن بعض الممثلين الرئيسيين ف . و هيوسن - مدام أ س هانتر ، و هو أسكتلندى وطني أثاروا

جـدلاً ضـد التطعـيم ، ولقـد أحـدث خطاباً من طبـيب ايرلندي عن القـانون استجابات عاصفة لدرجة أن جريفث لم يجد مساحة لكي يطبعها جميعًا. وتستخدم كل هذه النقاشات المقدمات الأساسية نفسها والتي تقول بأن التطعيم يفسد دورة الدم دون أن يقدم أي فائدة صحية ، وانه بإجبار الأيرلنديين لكي يخضعوا لذلك فإن الحكومة البريطانية تحاول عمدًا أن تسمم الجنس الأيرلندي. والحقيقة القائلة بأنه تحت عبارات قانون التطعيم كان يوجد معترض يقظ الضمير قادر على التأثير في انجلترا وويلز ولكن ليس كذلك بالنسب لاسكتلندا وأيرلندا. هذه الحقيقة أيدت هذه النظرة للتطعيم كأداة إجبارية مصممة أكثر للسكان السلتيين الخاضعين لانجلترا لكي يستخدموه في المنزل في المدينة الأم.

وبالنسبة للقراء في بداية القرن الواحد و العشرين ، فمن السهل جدًا أن نرى الجدل الدائر عن التطعيم على أنه مجرد هوس، وأنا لا أريد أن أوحى عن طريق أخذ النقاش ضد التطعيم بشكل جدي ، أن السلطات الطبية البريطانية التي كانت تريد أن توجد تطعيما إجباريا كانت تعتقد بأنه سوف يؤثر وبشكل معاكس في الصحة الأيرلندية العامة. كما أنني بالفعل لا أوحى بأن التطعيم هو شيء سيء في حد ذاته لأنه قد ارتبط فقط بإجراءات قمعية، و لكن لأن عدم الثقة في القرن الثامن عشر فى (جينار) والرواد الذين يعملون معه في التطعيم كان ذا مغزى. فإظهار أن معظم أشكال العلاجات الطبية في القرن الثامن عشر على أنها كانت مؤلمة وغير مؤثرة ومهلكة وعدم الارتياح بالتطعيم الإجبارى، له مغزاه

في النص الايرلندي. ولأنهم بالفعل قد تعرضوا لتأثيرات هذه الشراكة بين الحكومة الاستعمارية والطب الحديث فإن الوطنيين الأيرلنديين يجادلون من خلال التجربة عندما يوحون بأن قبول التطعيم الإجبارى ربما كان له تبعات غير سليمة.

وتبدو هانتر أنها واضحة في اختيارها للغة ، حيث تقول إن التطعيم هو مؤامرة افتعلها طبيب انجليزى دجال ، وقد أصبحت محاولة متعمده لبذر الفساد في دم الناس ، وهو - ليس إلا - إفساد اجبارى مفروض أبتلى به سكان بائسون ، لغرض وحيد هو إفساد الدم الأيرلندي النقي. ويوضح جدال هانتر أن جريفث ليس وحده في مواجهة الصحة الاقتصادية وتكامل الوطن ونقاء الجسد:

> ولكن عندما نراك تؤيد مقاطعة كل السلع الأجنبية ، عليك أيضا أنً تقاطع هذا الفساد الخالص من الشركات الإنجليزية الطبية - ومع الميراث الصحي والذى لا يزال قائمًا من خلال أسلافنا والذين لا يزالون على قيد الحياة ، تستطيع بسهولة أن تتحرر من التعفن الانجليزى ، وذلك من خلال المعيشة على المنتجات المزروعة محليًا وأن تُعلم الناس مزايا البيوت النظيفة و الصحية.

هل نستطيع أن نغلق موانينا؟ كما يحدث في الخطاب الاستعماري يحدث كذلك في الخطاب الوطني المحتدم، حيث يصبح الجسد الفردي هو الأمة وتمثل حدود الجسد حدود الأمة، ويعتبر انتهاك حدود الجسد هو انتهاك سيادة الأمة وتصبح حماية تلك السيادة مرادفًا للمحافظة على الحدود.

إن الآثار الرهيبة لهذا الإفساد موجودة بتصوير أكثر تفصيلاً قام به ف.و.هـ اوياسن والذى يصف العملية التي ينتج من خلالها التطعيم فيقول:

> يؤخذ السائل في وعاء وينقى الوعاء حيث يتم إزالة الجلد والشعر وقشور الجروح وبعد عدة عمليات متنوعة يتم إضافة الجلسرين وتصبح المادة التي تشبه سائل ينتج عن الثيران جاهزة التوزيع لأطباء المصحات والذين سوف يلقحون دم أولادنا الذين نبنى لهم الأمة، ولا يمكن لنا أن نأمل في إيجاد جنس صحي نشط مكتمل الرجولة عندما يتم تلويث مجرى الدم فى هذا الوقت المبكر بهذه الإضافات الحيوانية غير الطبيعية.

ويوحى أمر معادلة الصحة باكتمال الرجولة من المنظور الوطني أن هدف مؤامرة التطعيم هو جسد الرجل الوطني ، حيث تحاول انجلترا إضعاف الرجال الأيرلنديين لكي تجعلهم غير قادرين على المقاومة الجسدية. ولكن هنا، كما في أعمدة وإعلانات جريدة الديلى ميل ، فإن هجوم الإمبراطورية على حدود الجسد الذكرى يقدم على شكل مخاطرة صحية جسدية، بينما تأثيرها على جسد النساء يبدو على شكل تحلل أخلاقي. وتُبرز هانتر التميز عندما تقول إن التلوث سوف يقضى على الرجولة في رجالنا ويقضى على الأخلاقيات في نسائنا.

وكمـا في الخطاب الطبي البـريطاني، فـإن الارتبـاط بين التـحلل الاخـلاقى والجـسـدي في النقـاش المناهض للتطعيم هـو المرض التناسلي ، خـاصـة مـرض الزهري:

ولقد تتبعنا مؤخرًا النسبة المئوية غير العادية للمرض في الجيش البريطاني ، وقد استخدمناها لصالحنا. دعنا نثق بالشاب الخالي الذهن والذى تم إقناعه كثيرًا بالعدول عن التضحية بحياته من أجل الإمبراطورية. غير أن الجماعة المناهضة للتطعيم والتي هي هائلة من ناحية أخرى قد أشارت بأن خبراء كثيرين ينظرون إلى التطعيم وإلى مـرض الزهري كشيء واحد خاصة الأساتذه هاتشيصن وكروك سبانك. إن الجيش مطعم وإعادة التطعيم عرضه لمزاج القسم الطبي ، ويبدو واضحًا أنه قد تلقوا جرعات متتالية في صورة واهية من الابتلاء المخيف (التطعيم) وربما لا يكون ذلك سبب الفقدان المبكر للأسنان ولأعراض مرض الزهري في هذه الدول حيث يتم استخدام جدري البقر والسائل البقرى بشكل مكثف.

ويوضح منطق و.هـ يوسن كيف أن الرعب الشديد فيمـا يتعلق بالنفاذية إلى الجسد يعود إلى مسألة الكدح الجنسي. مع أن الأمر يبدو هزليًا بالنسبة لنا أن نساوى فيروس الجدري بالدودة الملتوية المسئولة عن مرض الزهري ، فإن البيان

العلمي لعلماء تحسين النسل يتعلق بالتلوث والفساد، وهذا التشابه مقبول ظاهريًا في عالم الخطاب إن لم يكن في عالم علم الأحياء. كلاً من الزهري واللقاح قد تم اكتسابهما من خلال خلط لحدود الجسد. وكلاهما قد تم تصوره على أنه تلويث لمجرى الدم ومؤثر في كل من نقاء الفرد ونقاء الجنس. ويعتقد أن كلاً منهما يفسد الجسد مع أنهما "أمراض مستورده من الخارج" : فقد تم جلب التطعيم إلى أيرلندا عن طريق النظام الصحي الطبي البريطاني كما تم جلب مرض الزهري عن طريق الجيش البريطاني والذى يّدعى جريفث بأنه حافل بالأمراض المقززة الناتجة عن سوء الأخلاق الشخصية. وكنتيجة لذلك فإن الفساد الاخلاقى والمرتبط بمرض الزهري يرتبط بعدم القدرة الجسدية ومرتبط بالتطعيم. وكما أن عدم التطعيم يحفظ الشخص من الأمراض الجنسية المعدية، فإن العفة تصبح واقيًا كذلك، ليس فقط من الخطيئة ولكن أيضًا من المرض ، فتكون حاجزًا ضد هجوم مرض الزهري؛ بل وكذلك ضد الجراثيم الغادرة التي تم حقنها فى الدم الأيرلندي عن طريق إبر الأطباء البريطانيين.

غير أن صيغة هانتر فيما يتعلق بمقدار الرجولة لدى الرجال ومقدار الأخلاق لدى النساء توضح أن بينما يتركز هذا القلق بخصوص نقاء الجسد لدى الرجل الوطني فإن الخوف من التلوث الأخلاقى و الذي يتم نقله إليه يظهر في جسد المرأة الوطنية المفترض أن تهديد إفساد الجنس قد ينبثق منه. فعلى سبيل المثال، فإن دبليو إي فاى في مذكرته "مذكرة عن الألعاب الوطنية" ، والتي نشرت في جريدة شين- فين أثناء الجدل الخاص بالتطعيم ، تنادى بأن إصلاح جسد

الرجل الايرلندي خلال الرياضة يجب أن يكون أحد أهداف الحركة الوطنية: "ولا نستطيع أن نبالغ في القيمة الجسدية والأخلاقية للألعاب التي تؤدى خارج المنزل، ولذلك كلما مارسنا الكثير منها كلما كان أفضل. ويشاركنا جريفث في وجهة النظر هذه ، من خلال حكمه على المساحة التي خصصتها جريدته للأحداث الرياضية . ومن الواضح على أي حال ، أن الرجال والنساء الأيرلنديين سوف يمارسون الرياضات المختلفة:

> وإذا كان هناك حقيقة أكثر من أخرى أكدتها دراسة علم وظائف الأعضاء (الفسيولوجيا) وعلم النفس، فهي الارتباط الشديد الذي لا يمكن فصله في هذه الحياة بين الروح والجسد. ولقد رأى اليونانيون هذه العلاقة جيدًا و كانوا يرسلون نساءهم كي ينظروا إلى التماثيل الجميلة قبل الولادة حتى يصبح أبناؤهم على قدر من الجمال (فاى ٤).

فبينما يثابر الرجل الوطني في المجاهدة كي يحافظ على مظهره عن طريق لعب الكره والجري ، فإن المرأة الوطنية تؤدى دورها عن طريق إنجاب أطفال على قدر من الجمال. وإفساد جسدها هو أمر مهم ، ليس في نفسه ولنفسه ، ولكن لأن هذا الفساد سوف ينتقل إلى الأطفال الذين هم مستقبل الأمة. وتبعًا لنظرية تحسين النسل، يتم تحول المرض إلى فساد داخل جسم الأم نفسها ، وأن مرض

الزهري يؤدى إلى تشوهات في الولادة. كما أن الاختلاط الجنسي غير الشرعى يؤدى إلى أطفال معاقين. وبالنسبة للمرأة، فإن النقاء الجسدي يصبح مسألة نقاء جنسى، و واجبها هو أن تحافظ على الجنس الأيرلندي بحماية نفسها من الأمراض الجنسية و ذلك عن طريق زهدها و إخلاصها بعد الزواج . إن القلق الذي يتأمل من خلاله الوطنيون موضوع التحلل والإفساد في أجسامهم من خلال قوى غريبة عدائية يظهر على جسد المرأة الأيرلندية كما يبزغ كعملية اهتمام لقدرتها على إغلاق أبوابها لتحمى نفسها (جسدها) من الإفساد عن طريق رفض الاتصال الجنسي وبالتالي رفض المشاركة في زيادة التحلل الجنسي.

وتوضح مسألة الجدل الدائر عن موضوع التطعيم أن جريفث وجماعته قد تعرفوا على المرض نفسه على أنه سلاح استعماري استخدم لتدمير قوة ونقاء الجنس الأيرلندي ودمجوا معًا بشكل غير دقيق في هذه الحالة بين الدواء الاستعماري والمرض الذي يحاول أن يسيطر عليه. وفى الوقت نفسه يوضح جريفث في مقالته "فسق الجيش البريطاني" أنه يعرف أن الخطاب المتعلق بالمرض يمكن أن يكون سلاحًا قويًا أيضًا. مستشهدًا بالحقيقة التي تقول بأن باتريك لاجان قد أدين لنشره بيانات إحصائية عن المرض التناسلي في الجيش البريطاني. ويوحى جريفث بأن الاتهام بالمرض قد أصبح أمرًا خطيرًا بشكل كاف حث السلطات البريطانية على أن تجعله جريمة جديدة " (٢). وأيضًا يُستخدم

التهمة التي أذاعها الجيش البريطاني من معدلات أعلى للإصابة بالمرض في أوروبا لكي يثبت أن الجيش البريطاني هو الجيش الأكثر فجورًا في الحضارة البشرية، ولذلك من غير اللائق أن يكون منصاعًا لأوامر الإمبراطورية التي تبرر مشروعها الاستعماري على أساس أنها تجلب الحضارة لأناس غير مثقفين.

إن جريفث باستخدامه الأمراض التناسلية بهذه الطريقة يقبل مساواة المرض بالانحلال الشخصي. و رغم أن الجيش البريطاني ربما يكون هدفًا مغريًا، فإن التمسك بالقاعدة الأخلاقية العالية هو مناورة مكلفة لأنه يسمح لدواء استعماري أن يحدد أسس الصراع. إن إيحاء إجلنتون بأن النموذج الخاص بتحسين النسل المتعلق بالانحراف الجنسي ربما يكون خاطئًا، هو ذاته إيحاء خاطىء و يصبح السؤال الوحيد هو أيهما الأقل لياقة البريطانيين أم الأيرلنديين؟ و تحت هذه الظروف ، فإن تهمة الانحلال التي يرى جريفث أن سينج يطرحها في مسرحية "الفتى اللعوب" تهمة خطيرة كالتهديد بالمرض الفعلي الذي يمثله إبر الطبيب.

زوج مثالي: مسرحية *"الفتى اللعوب"* كقصة رمزية عن تحسين النسل

ومن ثم ، فإن ليس بغريب في هذا السياق أن ترتاب مجموعة جريفث في مسرحية فرضيتها الأساسية هي " محاربة نساء الغرب من أجل قاتل أبيه فقط لأنه قاتل أبيه". إن مسألة أن النساء الأيرلنديات يجب أن يقاتلن أي شخص هى مسألة سيئة، إن الرغبة الجنسية تهدد بأن تؤدى إلى المعاشرة الجنسية و تفتح

موانىء أيرلندا للمرض. و حتى الحقيقة القائلة بأنهن يقاتلن من أجل جذب انتباه رجل صفاته المميزة هي الميل نحو العنف القتالي لهو أمر محير. فذلك يوحى بأن النساء الأيرلنديات يشاركن في عدم الأخلاق التي تصاحب الفسق الأخلاقى. غير أن هذا المثال للتضحية و الذي مدحه جريفث و آخرون في مسرحية "كاثلين" هو نفسه حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي . هى قصة نادرة الحدوث تخفى بعض الحقائق القذرة عن الضعف الأخلاقي و الجسدي الأيرلندي. و هذا هو الاتجاه الذي اتخذه PM.EK بشكل واضح في مقاله "حجة لمسرحية "الفتى اللعوب"، وهو المقال الوحيد المنشور في صحيفة "شين-فين". و في هذا المقال يجادل الكاتب كيف أن منتقدي المسرحية يكثرون من الاحتجاج، و يدعى أن أعمال الشغب تثبت أننا " ليس لدينا ورع و لا أخلاق، و رغم ذلك نستمر في الصياح لتعويض ذلك" . و يعتقد أن هذا النقص في "الأخلاق" هو سبب وعرض من أعراض الوهن الجسدي المتوطن الذي يميز الأيرلنديين كجنس منحط:

إن مجتمع بيجين ...حفنة من الرجال و النساء ، شريحة من جنس كان سليمًا و قويًا، يمثله حاليا من الرجال شاون كويوج، و هو شخص جبان ضعيف الجسد و العقل.

هذا الانحطاط والذي كان قد قطع شوطاً بالفعل أمكن علاجه بما كان يخاف منه تمامًا جريفث وصحبته - انجذاب المرأة الايرلندية جنسيًا نحو القاتل

الأيرلندي - أن الزوج النقي للبنت المفعمة بالحيوية أفضل من لاشئ وهي جاهزة لكي تصبر عليه حتي يصل كيريستي ماهون وهو الشخص القوي المحبوب الشجاع، ولولا أنه طرح أباه أرضًا بضربة فأس وأن بيجين رفعته إلى مرتبة الأبطال فإن انجذابه نحو كيرست يوصف بأنه اعجاب البنت الصحي لرجل قوي، حيث إن هذه القوي من المفترض أنها خمدت عن طريق رغبته ومقدرته بأن تقتل أباه، وبالتالي فقد تم تلخيص حبكة قصصية معقدة إلى قصة عن البقاء للأقوي (الأنسب) وتصبح قصة "الفتى اللغوى" قصة تحذيرية خاصة بأهمية تحسين النسل، فتتعرف بيجين على الشريك المناسب فى التربية، ولكنه غير قادر على أن يحلق في مواجهة عدم استحسان الجمهور، وبالتالي يعارضه لأجل واحد من أوجه الضعف في القرية والتي هي المأساة الكلية للمسرحية. ويردد P.M.E.K الجدال الذى نشر منذ أسبوع في أعمدة جريدة التايم الأيرلندية من قبل P.D Kenny والذي كتب نقدًا للدراما تحت الاسم مستعار "بات Pat" والذي يبدو أنه صُدم بقوة القيمة الأخلاقية للمسرحية والمتعلقة بتحسين النسل. إن وصم شانين كيوخ بأنه "نصف أبله" والذي ليس لديه ذكاء كاف لكي يحب هذه البنت الريفية المفعمة بالحيوية. وتصف كيني مأساة بيجين في عبارات داروينية صارخة "لماذا تكون بيجين معدة لكي تتزوج Shaun (شون). الله جعله كذلك ولذلك يجعله على هيئة رجل ومع عدم أهليته فإنه الأنسب من حيث ما هو متاح لماذا ؟ لأن الرجال المناسبين قد هربوا. وهو يظل باقيًا بسبب جبنه وغبائه في

منطقة حيث يكون الخوف هو أول المميزات وحيث إن بقاء الأقل تناسبًا هو القانون الأساسي للحياة.

ومن زاوية أخرى فإن كريستى هو رجل حقيقي مفعم أعلى مرتبة من شوان لأن شوان جبانة جدًا لا تستطيع أن تقتل أباه. ويختار بيجين كريستى بالغريزة ، وفي الحال تتعرف هرموناتها بشكل واضح على وصول صديق مناسب.

إن القراءة الخاصة بالحفاظ على النسل لمسرحية الفتى اللعوب انتجت على كلا جانبي التقييم السياسي في مجلة شين فين القومية ومجلة الـ Irish Times المحافظة. ولقد تم التصديق عليها أيضًا من قبل سينج نفسه في خطاب إلى محرر جريدة " Irish Times : "بات" إني سعيد أن الاحظ أنك قد رأيت بعض رسائل "الفتى اللعوب" بطريقته الخاصة (٣١ يناير ١٩٠٧م).

ويستمر سينج فيأمل أن يجد نقاد آخرون أشياء أكثر في المسرحية ولكن يبدو أنه يري قراءة كيني كأمر شرعي أكثر منه فسادًا في التفكير. ويوجد بالفعل تدعيم لقراءته لمسرحية الفتي اللعوب، هو شئ يكفي بوضوح لكي يوضح أن سينج كان مدركًا للعلاقات القائمة في الجدال الطبي بين المرض، الانحلال والانحطاط الجنسي. ويصف بيجين وهو يثير شوان بخصوص العفو البابوي لها يصف مجتمعها على أنه مزود بما يجب أن يسميه علماء تحسين النسل عيوبًا أو أوجه خلل "لو كنت مكانه لم أكن لأتضايق من هذا المكان حيث لن تقابل أحدًا إلا ريد ريتاهان وله نظرة ازدراء في عينيه وباتشين يقف متكئًا على كعبه أو

الملرانيين Mulrannies مطرودين من كاليفورنيا، وضاعوا بين دهائهم. إننا مجموعة غريبة (٢٥٩) . فهناك سقوط منذ أن تشير بيجين لأبطال الأيام الخوالي . الآن سوف يقابل دانين سلفان الشرطي أو ماركوس كوين أراحه الله الذى أخذ ستة أشهر من أجل تشويه النعاج، وحينما يعطي مايكل جيمس بركته لبيجين وكريستي مبررًا ذلك في عبارات متعلقة بالصحة الجنسية.

إن كثيرًا من الناس سوف يكونون في خوف من أن يجلبوا (أمثالك) إلى منازلهم خوفًا من أن تقضي عليهم ربما نهاية فجائية ولكني رجل وقور من أيرلندا، وعن طيب خاطر أواجه الحزن الذي في غير أوانه وأري مجموعة من الأحفاد وهم يشبون، كل منهم شاب أنيق يقسم باسم الله بدلاً من أن تصبحوا رجالاً بجوار سريرى كحيوانات هزيلة كتلك التي ربيتها. أنني أفكر بعيدًا عن شانين كيوخ.

ويرى مايكل جيمس مثل بقية أصدقاء بيجين من القرويين، قتل كريستي لوالده على أنه إثبات قوته مفترضًا أن القوة المزعومة لـ كريستي وحدة غضبه تجعله يستحق أن يكون معدودًا بين الأبطال المخلصين الذين ماتوا وذهبوا . نموذجا من الرجولة نادرًا ما يري مثلهم الآن. والحقيقة بأن كريستي يكسب المباريات والألعاب في الفصل الثالث يبدو أنها تدعم إدعاء القرويين (العنف والقوة تمضي يدًا في يد وأن الطفل "ذو القوة الغاشمة الذي يدمر أباه" هو تمامًا نوع الأفراد الذي سوف تختاره بنت مفعمة بالحيوية مثل بيجين ليكون شريكها أو

صديقها. ومهما يكن من أمر فإن كلمة وحشية تقدم إجابة مختلفة للسؤال الذي يطرحه تيفت وهو "لماذا يجب لفكرة ازدياد العقاب العنيف ضد الأب الطاغية أن تبدو فظيعة بالنسبة للقوميين والذين دفعوا بأنفسهم ثمن ولائهم الكاذب على الأقل إلى الأعضاء الثوريين في الأيام الخوالي.

ويقترح تيفت مثل معلقين آخرين محدثين، أن تمرد كريستي هي قصة رمزية لصراع القوميين. وينتقد HSD المسرحية فى جريدة (دبلن ايفننج ميل) ويقترح الشئ نفسه (ربما تكون قصة رمزية ويكون قتل الأب ممثلاً لنوع ما من قتل الأمة).

مايكل جيمس، مثل بقية أصدقاء بيجين القرويين يرى قتل كريستي لأبيه على أنه دليل لرجولته مفترضًا أن القوة المزعومة لكريستي ووحشية غضبه تجعله يستحق أن يكون من بين الأبطال الذين مضت أيامهم . وهى عيِّنة من الرجولة يندر أن يكون شبيهًا لها الآن. والحقيقة القائلة بأن كريستي يفوز بالمباراة في الفصل الثالث يبدو أنها تؤيد أن العنف الافتراضي للقرويين والرجولة تمضى جنبًا إلى جنب و أن الغلام ذا الوحشية الشديدة لكي يدمر والده هو تمامًا نوعية الفرد نفسه الذي يجب أن تختاره فتاه عاشقة مثل بيجين كرفيق لها.

وعلى أي حال، فإن استخدام كلمة وحشيه تقدم إجابة مختلفة للسؤال الذي يطرحه ستيفن تيفت والذى هو: لماذا تبدو فكرة الثورة على جزاء العنف ضد

الأب الطاغية فظيعة بالنسبة للوطنين والذين قدموا كلمات منمقة، للثوريين الفينيان. ويقترح تيفت مثل معلقين آخرين حديثين، أن ثورة كريستى هي إشارة للصراع الاشتراكى ويقترح H.S.D وهو يعرض المسرحية لجريدة دبلن المسائية الشيء نفسه، وهى ربما تكون قصة رمزية ويمثل قتل الأب أو قتل الأقرباء نوعًا من قتل الأمة. وعلى أي حال يضيف أنها غامضة بالنسبة له، وإذا لم يستطع H.S.Dأن يستحسن التوازي بين اغتيال الأقرباء وقتل الأمة فإن النص الذي أسس فيه سينج هذه القصة الرمزية يشرح لماذا كان عنوان نقد H.S.D – وهو نزوة درامية – يذكر القراء بأنه في هذا المناخ لا يرى قاتل أقربائه على أنه رمز للعنف الاشتراكى، وكتعبير لبعض النتائج الأخلاقية والذهنية وللعيب الحيوي، أو أنه وحشية سلفية يفترض أن البشر الأصحاء قد تجاوزوها، وبالتالي إذا كان يرى كل من ميخائيل جيمس و بيجين الاتجاهات العنيفة المفترضة لكريستى على أنها دليل للفحولة الجديرة بالثناء فهو أيضاً يمكن أن تُقرأ كأمر موضح للجنون أو الانحراف الأخلاقى الموروث. هذه التأويلات المتناقضة توضح المأزق المتضاعف الذى يضع الطبيب الخاص بالسلامة الجنسية سكانًا يمكن لأي طبيب بريطاني أن يصنفهم كسكان منحلين. ومن ناحية يقترح بأنهم جنس ضعيف عاجز بشكل شديد يحتاج تقوية للصحة، ومن ناحية أخرى فإنه يفسر العنف الذى يوضح الرجولة كدليل أن هذا الجنس إما انه قد خُدع في بدايته أو انه أُعد للجنون أو المرض أو كلاهما. وتبدو "الفتى اللعوب" بأنها تقرأ العنف الخيالي لكريستى على أنه كل من سلامة جنسية وأمر مفسد، وهو شيء ما يقدم

الشجاعة الجسدية لكريستى ولكنها أيضا تكون مرتبطة بالمرض الذهني والجسدي، وتربط مسرحية "الفتى اللعوب" العنف والجنون خلال شخصية ماهون العجوز وهو أبو كريستى، ووصف كريستى له بأن نوباته غير العقلانية، وشربه، وانفعالاته العنيفة، وبعد الشرب لمدة أسبوع ينهض في الفجر أو قبل ذلك ويذهب للفناء عاريًا في شهر مايو يقذف التراب على الكواكب حتى يزرع الخوف من الموت فى الزرع والخنازير التي تصيح صوتًا. ويذكر كريستى أن ماهون أكثر من مرة يحبس في مصحة من أجل ضرب شرطي أو إهانة الرجال والتي تقول أن السلطات قد فسرت هذا العنف كعرض للجنون، ويعترف ماهون بأن لديه هلوسة وأنه قد تم دراسة حالته كحالة مرضية عقلية. "ومرة كنت أصرخ في رداء ضيق مع سبعة أطباء يكتبون ما أقول في كتاب مطبوع". إن القسوة والوحشية التي أظهرها كريستى جدلاً، وهو النوع الذي ربما يكون قد ورثه من والده مرتبط بالمرض الذهني أكثر منه نوبة ثورية، والحقيقة بأن الجنون لم يُرى فقط كعلامة على الانحطاط، ولكنه غالباً ما يعزى إلى أن تاريخ العائلة المرضى يجعل الإهانة أشد ويمكن تفسير كل من ماهون وكريستى كدليل للانحطاط الأخلاقى، والفكري والجسدي في السكان الأيرلنديين.

في حين أن النقاد فيما بعد شعروا بالحرية في قراءة قصة كريستي و كأنها قصة رمزية لقصة أوديب،و ذلك لأن الوطنيين المعاصرين ينظرون لمساواة العنف الأبوي بالثوري (هو عنف مدمر و في منتهى الخطورة)، و هو عنف يصر عليه سينج في الفصل الأول. فالرجال العظماء في العصور القديمة الذين تستشهد

بهم بيجين كدليل على انحطاط القرية هم مجرمي العنف الوطني: دانيين سوليفان هاجم ضابطًا بريطانيًا، و قد شارك ماركوس كوين في عنف المزارعين. و عندما حاول الرجال تخمين ما فعله كريستي، فقد اعتقدوا أنه إن لم تكن سرقة أو اغتصاب، فلابد أن يكون احتجاجًا سياسيًا بشكل أو بآخر : " ربما قد انتزعت أرضه منه، و قد فعل ما ينبغي على كل رجل محترم فعله ، هل كانوا من انتزعوا أرضه ضباط نزع الملكية؟ هل كانوا الوكلاء؟ أم أصحاب الأراضي؟ ربما ذهب للقتال في حرب البوير .مثل الرجل الذي حكم عليه بالإعدام شنقًا" (١٦-١٧). وبمجرد أن عرفوا القصة ، قرر مستمعو كريستي أن جريمة قتل الأب تؤهله لأن يكون مدافعًا عن أيرلندا والوطن.

إن تبنى قصة كريستي المزعومة بقتله لأبيه ، و اعتبارها كنوع من العنف الوطني يتضمن كلاً من إيحاءات جنسية - رجولته ، و قوته ، و سلامته الذكورية- و إيحاء بالجنون و اختلال العقل مما يسترعى النظر إلى ذلك علاجيًا. فالمقارنة بين قتل الأب و العنف الثوري هو شيء في منتهى الخطورة للوطنيين. فإما أن هذا التساوي يوحى بأن النزعة الوطنية و الجنون هما الشيء نفسه وإما يوحى بأنه عندما صفق جمهور مسرحية "كاثلين" لقرار مايكل الالتحاق بالجيش من أجل أيرلندا، كانوا يصفقون ليس لحميته الوطنية ، بل لقوته الجسدية التي تجعل منها المسرحية رمزًا و إيحاءا - إيحاءً - بأن القوة والرجولة في منتهى الأهمية ليس فقط للإطاحة ببريطانيا ، بل لأنها ستعكس الاتجاه نحو التدهور الذي تتجه إليه أيرلندا . و من ثم، يبدو أن مسرحية " الفتى

اللعوب" تجسد ما هو رمزي في مسرحية "كاثلين" ، و توحي بأن الرجل الوطني سوف يبعث كاثلين، ليس من خلال التضحية بدمه في ساحة الحرب، بل بتخصيبه للنساء الأيرلنديات، و إنجاب أطفال يملكون جينات قوية سوف تمثل تطورًا للنسل الضعيف الحالي، وسوف يتمتعون بصحة جسدية و طهارة أخلاقية و هو هدف مستحيل تحقيقه لمواطني قرية بيجين.

إن هذه القراءة من منظور تحسين النسل، بتحويل القصة القربانية إلى قصة الفداء العنصري من خلال تحسين النسل، توحي بأن التدهور في أيرلندا سينج هي بالفعل في منتهى التقدم - إن الأيرلنديين كانوا بالفعل ملوثين ب "الأمراض الأجنبية" وأن الجسد الأيرلندي كان ضعيفًا و فاسدًا. و يوضح كيني هذا الإيحاء في حديثه عن مغزى شخصية شاون:

> نرى في شاون كيف أن الجنس الأيرلندي ينقرض في أيرلندا، ويملأ المصحات العقلية و ينحدر من أناس ضعفاء، و من المتوقع إذا استمر الحال على ذلك في المستقبل أن يحدث انحدار في البشر أكثر و أكثر. إن شخصية شاون تبين لنا سبب موت أيرلندا في الوقت الذي تزدهر فيه الأجناس من حولنا بأقصى سرعة (٩).

إن قراءة جاذبية بيجين نحو كريستي كشيء يستحق الإعجاب، معناه قبول تقييم كينى لبدائلها ، المعتوهون و المرضى العقليين الذين تعج بهم أيرلندا الآن. إن اختيار بيجين يسبب إهانة لجريفث للسبب نفسه الذي يجعل من كينى طبيعيًا

و سليمًا: " فهي تعتبر القاتل كـ "إنسان حقيقي" لأن عداءه المحلى المتبع للقانون والخائف من الله هو عداء يثير الحزن لأنه لايليق و لايساوى شيئًا.

ومن ثم، فإن نوع الاحتشام الجنسي الذي يقدمه نقاد سينج يرتبط أكثر بأوجه القلق الشديد على صحة الجنس الأيرلندي - و هو ارتباط أتضح بحقيقة أن الجمهور لم يبدأ في الاعتراض على معالجة سينج للجنس الأنثوي و اعتبار ذلك خادشًا للحياء إلا عندما ظهر ماهون الطاعن في السن Old Mahon، ومثل بيجين و القرويين، ثار جمهور سينج عندما جرت مواجهته بدليل قصة كريستي عن كبح العنف - حيث من المفترض أن تمحو قوة كريستي و رجولته جسد الرجل المقعد بسبب الشيخوخة.

ففي الفصل الثاني، يمشى ماهون - الذي اعتقد الآخرون بما فيهم كريستي أنه ميت - إلى حانة بيجين و يُرى الأرملة كوين "رأسه في كتلة من الضمادات و اللصقات" (٤٨). ويستشهد بادرايك كولم في تقريره عن العرض الأول للمسرحية بأن ذلك المشهد كان المحرك الحقيقي للاحتجاج الأولى : "كان ذلك المشهد تمثيليًا أكثر من اللازم. فهناك يقف رجل ذو ضمادة غارقة بالدماء على رأسه" (مقتبس في كتاب بيرو ٧٦). إن إيحاء كولم بأن ذلك كان في الواقع جسد الأب - و بالتحديد، أن جراحه قد جرى تصويرها بواقعية - وأن الجمهور لم يتحمل أن يشاهد ذلك، يدعم الرأي القائل بأن الضجة التي ثارت ضد افتراء سينج المزعوم على المرأة الأيرلندية، يخفى مقاومة صامتة للرسالة التي حملتها مسرحية "الفتى اللعوب" عن حالة الرجولة الأيرلندية.

إن مــاهون، و هـو الرابط الأســاسـي بين العنف والجنون و الذي يظهــر على خشبة المسرح مصابًا و ملطخًا بالدماء و عاجزًا، يثير قلق الجمهور، لأنه الدليل الحي على الضعف الأيرلندي ، فقد تلف جسده من الداخل من الشراب والمرض، ومن الخارج بسبب مهاجمة كريستي. فجسده جسد تحت حصار - بل هو أسوأ من ذلك ، إنه جسد قد خسر معركته بالفعل - و هو جسد لابد من نفيه واستبداله بجسد كريستي و ذلك لمنع التدهور المستمر للجنس الأيرلندي وإعادته إلى حالة النقاء السابقة. و كما فعل في مسرحية "ظل الوادى"، يجر سينج هذا الجسد من الفضاء الذي من المفترض أن يختفي فيه ، و يعرض متباهيًا أمام الجمهور ما ينبغي أن تخفيه الرواية القربانية - الجسد العاجز، الواهن الذي كان على كريستي أن يقوم بتدميره.

ومن ثم ، فإن نقاد مسرحية "الفتى اللعوب" عند نقدهم لبيجين و نساء قريتها لحبهم لجريمة قتل الأب ، لم يكن رد فعلهم على الحرية الجنسية ذاتها ، بل لمشاركتهم في رواية تحسين النسل ، و اعتبارهم لكريستي على أنه شريكهم الحق، بل بسببَ دماره المفترض للجسد الأيرلندي الفاسد، و لسفكه الدماء الأيرلندية الملوثة. و إذا وصفت المسرحية على أنها "افتراء مجنون"، فإن اختيار الجنون كرمز ربما لم يكن اعتباطيًا: إن المشكلة هو أن مسرحية "الفتى اللعوب" هي أسطورة قيمة تم تحويلها إلى روشتة طبيب ، أي علاج للضعف العقلي والجسدي الذي يصيب الفلاحين الأيرلنديين. إن وصف الجنس الأيرلندي

بالضعف و الحاجة إلى الفداء الجيني ، يجعل المسرحية، كما يدعي نقادها على الدوام، "مهينة" إلى أعلى درجة. لكن، كما يعتقد جريفث و مناهضو التطعيم، فإنه تحت هذا الحكم الاستعماري، تؤدى هذه الإهانة إلى الإصابة.

إن محرري صحيفة شين فين المناهضين للتطعيم كانوا يعتقدون أن وجود أو تهديد المرض أو العدوى في السكان الخاضعين للاستعمار، كان بالفعل يستخدم كذريعة لفرض المزيد من الإجراءات الاستعمارية. فالتهديد بالمرض المعدي أصبح مبررًا لحقن "العفن و التلف" في الدماء الأيرلندية و بالمثل، يمكن استخدام المرض الوراثي ، الذي هو علامة على عدم لياقة الجنس الأيرلندي، في تبرير ليس فقط الاستعمار، بل أيضا القضاء على السكان الأيرلنديين بصفة خاصة. إن هجوم جريفث على مسرحية "الفتى اللعوب" يبين كيف أن الإيحاء بالانحطاط يترجم إلى جدل الانقراض.

إن الجين الأيرلندي المريض يصبح أساسًا للقضاء على الجنس الأيرلندي. فمن وجهة نظر مناهضي التطعيم، إن مسرحية توحي بأن الأيرلنديين هم جنس ضعيف، هي مسرحية تقدم هذا الجنس الأيرلندي كهدف لأطباء تحسين النسل الذين ترعاهم الدولة. و حتى كيني في صحيفة "التايمز" و الذي كان يساند مبادىء تحسين النسل التي وردت في المسرحية، ، رد على الرسالة بنوع من عدم الارتياح الشديد:

إن سينج قاد رؤيتنا من خلال خشبة مسرح الآبي إلى قلب كوناكت، و كشف لنا حقائق فظيعة من فعل أنفسنا، لم نجرؤ أن نواجهها في

الوقت الحاضر. إن الدقة القاسية لهذا الكشف لا يمكن تحمله. إن أعيننا ترتعد برؤية ذلك. إن الكلمات التي تم اختيارها كلمات مباشرة و مخيفة، لا يمكن للذوق التقليدي أن يتحملها.... أنه كما لو كنا ننظر في المرآة للمرة الأولى و نجد أنفسنا في غاية القبح..نخشى أن نواجه ذلك الشيء. إننا نصرخ من رؤيته.

وبعبارة أخرى، يعترف كيني أن المسرحية تصور أيرلندا كوحش أرادت بريطانيا أن تحافظ طويلا على تلك الصورة. و ربما يقبل كيني مسرحية سينج لأنه يعتقد أن تلك الصورة صحيحة؛ بل أنه حتى ينظر إلى هذا التمثيل والتصوير للحياة الأيرلندية بنوع من الاشمئزاز و الفزع العميق.

إن هجوم سينج على نقاء و لياقة الجسد الأيرلندي - من خلال تصويره ل "دان بيرك" و "ماهون الهرم" ومن خلال إيحائه أن النساء الأيرلنديات غير راغبات وغير قادرات على إيصاد موانيهن، و من خلال سخريته من النموذج القرباني (حيث الدم الذي يسفك ليس هو الدم النقي للبطل الوطني ، بل الدم الملوث للأب العاجز، والأثر المرجو ليس التحرير الرمزي لأيرلندا ، بل الإنجاب الحرفي لأطفال أصحاء) - يتزامن مع كل القلق العام بشأن التعرض للمرض، كما يتزامن مع الاهتمام الوطني بالحدود و تيار الدم الذي ينشأ عن ذلك. كما يتزامن أيضا مع الجهود الحقيقية من جانب انجلترا لتعديل سلوك و بناء الجنس الأيرلندي. بالإضافة إلى ذلك، إن لم يكن التطعيم الإجبارى بالضرورة مؤامرة

عميقة كما يعتقد هانتر و أوهياثن، فإن زيادة عدد المؤسسات الطبية للمرضى، وزيادة "النظافة الشخصية العنصرية" ، قد زاد من تبرير الخوف العام و الذي كانت حملة مناهضة التطعيم إحدى وسائل التعبير عنه. و لهذا السبب فإن جريفث، وكيني، و "ب.م. إ.ك" يقدمون التأويل نفسه لمسرحية "الفتى اللعوب" كحكاية رمزية متعلقة بتحسين النسل تصور عدم اللياقة النسبية للأيرلنديين، و تستخدم العنف القرباني لتقدم طريقًا ممكنًا للعلاج.

قصة نادرة: "الفتى اللعوب" و قوة الكذب

عندما ننظر في تأويل جريفث و كيني، و "ب.م. إ.ك"، يمكننا رؤية بعض المتناقضات و الحذف التي تتسم بها نظرية تحسين النسل بصفة عامة و جدل مسرحية "الفتى اللعوب" بصفة خاصة. فربما كان الشيء الأكثر أهمية، هو أن كيني، و "ب.م. إ.ك"، في تقديمهما ل كريستي كزوج بيجين الذي اختير بشكل طبيعي، يغفلان مشكلتين كبرتين: الأولى: أن عيوب ماهون الخلقية الواضحة، سوف تنتقل - وفقًا لقوانين الوراثة - منه إلى كريستي، وسيكون ذلك حلاً غير جذاب لمشكلة الانحطاط. والثانية: هو أن كريستي لم يقم فعلاً بالعمل الذي يثبت لياقته و رجولته. إن ما يحول كريستي من "معتوه يسيل لعابه" إلى "رجل جذاب" ليس قتله لأبيه، بل قصة قتل الأب. وإن كانت مسرحية "الفتى اللعوب" تدور حول قوة اللغة على الحقيقة، فإنني أعتقد - وأكاد أكون أول من يرى - أنه

بدلاً من تقنين ممارسة تحسين النسل، فإن المسرحية توضح قوة الخطاب الخاص بتحسين النسل.

وبعد كل شيء، يظهر السياق جنون ماهون الطاعن في السن - من خلال السلطات التي تحتجزه، أو الأطباء الذين يقومون بتقييده بسترة المجانين ويسجلون أقواله. إن مؤامرة الأرملة كوين لإقناع الناس بجنون ماهون لهى بيان مفصل لقوة التشخيص. إن ما يقنع ماهون بقبول تشخيص كوين هو تحول كريستي:

> الأرملة كوين: لقد رأيت أنك مجنون.(هتاف بالخارج). ألا تسمعهم يهتفون خلفه في الطريق؟ ألا تعترف بعد كل هذا بأن ابنك أبله وأنهم يصفقون خلف معتوه حقيقي بالفطرة ؟

ماهون:

(يشعر بالأسى): ربما كان ذلك بسبب العقل أن ذلك الرجل هو ذاته. (هتاف مرة ثانية). لا أحد بالتأكيد يهتف وراءه. إنني أهذى بجنون سيروع العالم! (يجلس ماهون و يده على رأسه). هنا حدث ذات مرة أن رأيت عشرة شياطين ذوى لون قرمزي يحاولون حبس روحي في علبة، و مرة أخرى، رأيت فئرانًا كبيرة في حجم حيوان الفرير تمتص دم الحياة من أرومة أذني، لكنى حتى هذا اليوم، لم أخلط بين المعتوه الذي يسيل لعابه و بين الرجل السليم الجذاب. إنني محطم بالفعل (٦١).

يفترض ماهون أنه مجنون لأنه يقبل إيحاء كوين بأن لو ابنه "معتوه حقيقي بالفطرة"، فإن هذا النوع من التحول سيكون مستحيلاً - و ذلك وفقًا لطب تحسين النسل، "فالمعتوه ذو اللعاب السائل" يسيل لعابه بسبب الضعف الوراثي، ولا شيء يمكن أن يعكس هذا التلف الجيني الموروث. فبدلاً من تحدى المبدأ الأساسي في علم تحسين النسل - وهو أن الوراثة تحدد اللياقة العقلية والجسدية - فإن ماهون و بمساعدة كوين يبين هذا الدليل المتناقض بتشخيص نفسه كمجنون.

و من ثم، فإن الخطاب الطبي لديه القدرة على فعل شيء ما بوضوح، ألا وهو إسكات المعارضة عن طريق تشخيصها. و كما يوحى تحول كريستي، فإن للخطاب الطبي القدرة على فعل شيء آخر، و هو تغيير الذات لتناسب التشخيص. فعندما تجد الأرملة كوين كريستي، تذكر له أنه يبدو "أكثر لياقة في قول السؤال والجواب ، عن ذبح لوالده " (٢٧)، لكن عندما قص قصته لفتيات القرية، أصبح البطل الذي يردنه. و باعتقادهن أن العنف مساوي للرجولة، تخلق فتيات القرية ليس فقط قوته الجسدية، بل أيضا قوته الجنسية، التي يراها جريفث أساس جاذبيته. و بقبول تفسير "ب.م.إ. ك" لكريستي كبطل محسن النسل، سوف يفدى الجنس الأيرلندي، في البداية من خلال العنف، ثم من خلال الجنس، يجرى أهل القرية السحر الذي يزيح ماهون و يحول كريستي إلى فتى العالم الغربي اللعوب.

و من ثم، تبين حبكة مسرحية "الفتى اللعوب" تناقضًا في نظرية تحسين النسل. ف كريستي يصبح تجسيدًا للياقة العنصرية و الرجولة فقط من خلال عملية بناء يستحيل تحقيقها وفقًا لعلم تحسين النسل. و بالمثل، يقدم ماهون الطاعن في السن الدليل على تدهور الجنس الأيرلندي لأنه تمت السيطرة عليه من قوى خارجية – وصف كريستي له، الأطباء السبعة الذين قاموا بتقييده و فحصه، وأخيرًا نفاق الأرملة كوين. إن العجز الفطري المفترض أن يكون رمزًا له، قد فرض عليه و لصق به أمام الجمهور.إن كل أدلة التفسير وفقًا لنظرية تحسين النسل التي يطرحها كل من جريفث و كيني و "ب.م.إ. ك" ، تُخلق عن طريق النموذج القرباني الذي يربط بين العنف و الإنجاب، و هو ربط يستوجب ، في حالة كريستي، عملية تحول خلال وصف لا يمكن حدوثه وفقًا لنظرية تحسين النسل. إن ما تثبته مسرحية "الفتى اللعوب" هو أن قوة علم تحسين النسل مبنية على أكذوبة – و أن علم تحسين النسل ذو قيمة للمؤمنين به كأكذوبة، و كأداة تخلق واقعًا يدعى هذا العلم وصفه.

وإدراك قوة تلك الأكذوبة تبدو في تحرير كريستي و ماهون منها، رغم أن بيجين و أهل القرية يظلون في قبضتها. فكما يكتشف كريستي في أسى – في الفصل الثالث – أن إعجاب أهل القرية به لا صلة له بأفعاله الحقيقية. إذ عندما يهاجم والده في محاولة لتحقيق أكذوبته، يحول أهل القرية تشخيصه من سليم إلى مصاب: " لقد أصيب بالجنون.... فر من المعتوه" (٧٤). و مع ذلك، فإن كريستي بإدراكه للفجوة بين القصة و الفعل، يتعلم أن ما يهم هو ليس الواقع أو

المادي، بل ما يهم هو من لديه القدرة على وصفه. يرفض كريستي أن يتخلى عن دور الشهيد البطل ، يطالب به عبر لغته و حتى و هو مقيد و يجر على الأرض: "لو كان عليّ أن أواجه المقصلة... أقول لكم إنني سأنزل مسرورًا، وسأسفك دماء بعضكم قبل أن أموت" (٧٨). و عندما يظهر ماهون مرة ثانية، يصحح كريستي خطأه السابق باستخدامه لغة ليمثل التحول الذي لم يستطع العنف تحقيقه: "استمر الآن، و سأريك من هذا اليوم أننى سأطهو دقيق الشوفان، وسأغسل البطاطس، لأنني أجيد كل أنواع القتال من الآن" (٨٠). و يبدو ماهون ليس فقط مدركا لما يفعله كريستي، بل يقبل ذلك و يقدره: "المجد لله! لقد أصبت بالجنون مرة أخرى" (٨٠). و يعنى ب " إصابته بالجنون" أنه شاهد للمرة الثانية التحول المستحيل لكريستي من معتوه يسيل لعابه إلى رجل سليم جذاب، لكنه هذه المرة، يحبذ هذا الجنون و يفضله على وجهة نظر أهل القرية "العقلاء" الذين يرفضون تصديق أن كريستي يمكن أن يكون البطل الذي صنعوه.

عالم أم عالمين فقط؟ الأصالة و جزر اران

ومن ثم، يمكن تفسير مسرحية " الفتى اللعوب" بسهولة على أنها مناهضة للاستعمار - و هو نقد يبين - بين أشياء أخرى - الآثار الفظيعة للخطاب الاستعماري على الذات الأيرلندية الذي يطبق عليها ، و توحي بأن النموذج القرياني هو أكذوبة التحرير. و مع ذلك، فإن الدليل المعاصر يوضح أن المسرحية قد فسرت من المؤيدين و المعارضين لها على أنها مشاركة في ذلك الخطاب، فهي

محاولة لتحويل المجاز الأسطوري للفداء القرباني إلى تشخيص الانحطاط والانحلال. فقد أصبحت مسرحية "الفتى اللعوب" هجومًا على نقاء و طهارة الجسد الأيرلندي، و إظهار للمرض سواء في عقل أو جسد سينج، أو في أجساد الرجال و النساء الفلاحين الأيرلنديين، أو من وجهة النظر النقدية الوطنية، تعتبر المسرحية محاولة متعمدة لتسميم الثقافة الأيرلندية بطريقة تسميم المؤسسة الطبية للدم الأيرلندي نفسها. لكن، لماذا لم يستطع كل من جريفث و"ب.م.ا.ك" رؤية حقيقة القصة و الأكذوبة، أو أن يفسرا المسرحية على أنها تفكيك لقوة المادية بقوة اللغة؟ وهناك قصة يحكيها بيتس قد تجيب على هذا السؤال. فبمناقشة الاحتجاجات التى تفجرت بعد العرض الأول للمسرحية، يحكى بيتس رد فعل سينج:

وبينما أنا أقف هناك أشاهد، (مدركًا جيدًا أنني رأيت نهاية مدرسة الوطنية التي كانت تتأرجح أيام شبابي) ، إذ جاء سينج و وقف بجانبي و قال، "أخبرني للتو طبيب شاب أنه لا يكاد يمنع نفسه من القفز على المقعد، و أشار إلى الغوغاء الصائحين الذين يعالجهم من الأمراض الجنسية" (مقالات و مقدمات ٣١٢).

وما يعنيه بيتس هو أن المحتجين يتسمون بالنفاق لأن سلوكهم يثبت أن الرجال الأيرلنديين ، على الأقل، يمارسون الجنس خارج نطاق الزواج. و لكن للتدليل على هذا النفاق، يتحول سينج إلى العلم الاستعماري - الطبيب الشاب الذي

تشكلت معرفته الطبية عن طريق علم تحسين النسل، و الذي يصف تشخيصه هؤلاء المحتجين بأنهم منحطون خلقيًا و أخلاقيًا. ذلك أن علم تحسين النسل استخدم الأمراض الجنسية لربطها بالفقر و القذارة و المرض و الجنس، و بهذا يجعل السكان خاضعين و ذلك بجعلهم غير لائقين. و بكل معنى، و بكل شيء آخر، يستخدم ييتس قصة المرض الجنسي في احتقار "الغوغاء الصائحين" ويجادل بأن المحتجين كانوا متعصبين". و من ثم، نرى في هذه الفقرة سينج وييتس يتحولان إلى الطب البريطاني كسلطة - و هو ما يوحى بأن الطب الاستعماري لديه القدرة علي قول الحقيقة عن الأيرلنديين.

ولم يستطع الغوغاء الصائحون - بالطبع - سماع الطبيب الشاب الذي ذكره سينج ، كما لم يستطيعوا تفسير اعتذار ييتس. لكن لجوء سينج للسلطة البريطانية كان يتوازى بوضوح مع قرار ييتس باستدعائه للشرطة و المحكمة. إن امتنان سينج للطبيب الذي ساعد نقاد مسرحية "الفتى اللعوب"يشير إلى قبول مجموعة مسرح الآبي لبعض أشكال السلطة الاستعمارية - نموذج كان يمكن أن تكون جماهير سينج على وعى به لو اطلعوا على البرنامج. و سأل محرر صحيفة "ايفننج ميل" الذي أجرى حوارًا مع سينج بعد الشغب ، إذا كان سينج يقصد حقًا أن تكون مسرحيته تمثيلاً حقيقيًا للحياة الأيرلندية، و أجاب سينج إجابة قاطعة: " لا بالتأكيد". و ربما يمكن التسامح مع نقاد سينج لرؤيتهم هذا الإنكار على أنه غير صادق. فمقدمة المسرحية، التي طبعت في البرنامج و استشهد بها جريفث في نقده، تقدم بيانًا مختلفًا عن العلاقة بين المسرحية و بين الشعب الأيرلندي:

لابد من وجود الحقيقة على خشبة المسرح......، ففي المسرحية الجيدة، ينبغي أن يكون الكلام ذا مذاق خاص كالتفاحة أو البندقة، و هذا الكلام لا يمكن أن يكتبه كاتب بين أناس أغلقوا شفاههم نحو الشعر...........

ورغم التضارب بخصوص دوام أو مادية " الواقع" الذي يتضح في كل مسرحيات سينج ، فإنه يدعى أنه قدم "الواقع" على خشبة المسرح، بل إنه يدعى أكثر من ذلك، بأنه فعل ذلك من خلال "الخيال الشائع" لأيرلندا. ولأنه يحدد هذا الواقع بالكلام ذى المذاق الخاص، فإنه يبرهن على ادعائه بهذا العمل الأنثربولوجى:

إنني في كتابتي لمسرحية "فتى العالم الغربي اللعوب" ، كما في مسرحياتي الأخرى ، استخدمت كلمة أو كلمتين لم اسمعهما بين سكان الريف الأيرلندي ، أو في الحضانة قبل أن أقرأ الصحف. وعدد معين من الكلمات التي استخدمتها قد سمعتها من الصيادين على الساحل من كيري إلى مايو ، أو من النساء المتسولات و مغنى الحكايات بالقرب من دبلن، أنا سعيد أن أعترف كم أنني مدين للخيال الشعبي لهؤلاء الناس.

ولأن سينج كان يتوقع شكوى الجمهور، فإنه يبرر الحبكة الدرامية بالطريقة نفسها: " إن أي شخص عاش في قرب و مودة حقيقية مع الفلاحين الأيرلنديين

سيعلم أن الأقوال و الأفكار التي وردت في هذه المسرحية مألوفة بالفعل، إذا قورنت بغيرها مما نسمعه في أي كوخ بجانب تل صغير في جيسالا أو كارورو أو خليج دنجل" (٣).

إن سينج بتصنيف نفسه كأحد منا " يعرف الناس"، يجعل من نفسه سلطة – مؤكدًا هذا الادعاء بحقه و قدرته على قول الحقيقة ، وفي بناء الذات الأيرلندية، وتمثيل الأيرلنديين ليس فقط إلى بقية العالم بل إلى أنفسهم. ورغم أن هدف سينج ليس ببساطة هو المحاكاة ، فهو يؤسس فلسفته المسرحية كلها – كما ورد في مقدمته – على فكرة أنه طالما عاش مع سكان جزر أران و تعلم لغتهم ، فقد أصبح على علم بالواقع الذي لم يتح للآخرين معرفته. انه أخطأ مثل جريفث حين حدد " النزعة الأيرلندية Irishness " في فضاء محدد "نقى"، تم تعريفه جغرافيًا لسينج بدلاً من خلال جدران المنزل، مكان محصن و مقدس. وكما تبين صحيفة "جزر أران"، أنه رغم كل أحاسيسه "الكئيبة"، فإنه حريص على إيجاد النقاء – الذي اختفى من العالم النائي – في أرض الوطن ورغم أن كتابه يوثق لتأثير الجزء الرئيسي من البلاد و تأثير أوروبا على ثقافة جزر أران ، فإن هناك مكانًا أخيرًا يجد فيه سينج النزعة الأيرلندية طاهرة غير ملوثة : الجسد. فهو لم يعجب فقط ب "الجمال العجيب لنساء الجزر" ، بل لاحظ أيضا بعين خبيرة بعلم تحسين النسل صحة الرجال و قوتهم:

إن غياب الحذاء الأوربي الثقيل قد حفظ لهؤلاء الناس مشية الحيوان المفترس الرشيقة، في حين أن البساطة التي يعيشون بها

قد منحتهم مزايا أخرى من الكمال الجسدي. فطريقة حياتهم لم تتأثر بأي شيء صناعي أكثر من أعشاش جحور الكائنات التي تعيش حولهم. و هم بالتأكيد يقتربون من الطبقات الأرستقراطية الراقية أكثر من اقترابهم من العمال أو المواطنين، كما يشبه الحصان البرى الحصان المدرب بعناية أكثر من تشابهه مع الحصان الأجرة أو حصان جر العربة...... (جزر أران ٤٨).

هنا إذن الأجساد الأيرلندية التي يبحث عنها كل من فاى ، وجريفث ، وهياثن وهانتر - الأجساد السليمة، والصحيحة، والمحصنة من العدوى التي لا يأمل حتى قراء الحضر في صحيفة "دبلن ايفننج ميل" في الوصول إليها. لكن سينج يعرف هذه الصحة في سياق النظام الطبقي الذي يسانده علم تحسين النسل - الذي يعرف اللياقة الصحية بالطبقة "الأرستقراطية" ، و يعرف عدم اللياقة بطبقة " العمال". إن منحة "الكمال الجسدي" تأتى على حساب اللغة التي تشبِّه قاطن جزر أران ب "الحيوان المتوحش" الذي يجسِّد الحضارة بالانحطاط ، و يساوى بين "النموذج المثالي الطبيعي" بالبدائية ، الذي يمنح الصحة و القوة بيد، ويأخذها بالأخرى.

تتضح مخاطر هذا المنهج عندما يحكى سينج القصة التي أمدته بفكرة مسرحية "الفتى اللعوب". و رغم أن سينج يشير إلى لنشيهاون Lynchehaun في

حوارته ، فإنه أيضًا يذكر قصة من جزر أران تقترب من حبكة مسرحية "الفتى اللعوب". و في الواقع، إن حقيقة أن معارضي سينج يحددون جيمس لنشيهاون كمصدر لشخصية كريستي، لهو بيان آخر للروابط الضمنية التي يخلقونها بين العنف، الانحلال الجنسي، و الجنون. فقد اخفت بنات القرية لنشيهاون من الشرطة بعد ارتكابه الجريمة، لكن جريمته لم تكن جريمة قتل - فقد هاجم امرأة ، قيل أنه كان مفتونًا بها جنسيًا، و عضها و شوهها. و كانت هذه التفاصيل الغريبة لاعتدائه مألوفة لقراء الصحافة الأيرلندية، و كذلك قصة إختفائه وهروبه.

في قصة لنشيهاون، يرتبط العنف بكل من الاضطراب الجنسي وعدم الاستقرار العقلي، و إصرار المعارضين أن كريستي هو الند لشخصية لنشيهاون يشير إلى أنهم قد رأوا عنف كريستي بالطريقة نفسها. على الجانب الآخر، تعد قصة جزر أران هي المادة الخام التي يمكن خلق الأساطير الوطنية منها: رجل يقتل والده في نوبة غضب ثم يهرب إلى مدينة مجاورة. و يتم إخفاؤه من السلطات الرسمية، و يحاول رشوة مجتمع يتضح أنه "ذو مبادئ" (٩٦). لكن قصة المقاومة الأيرلندية للسلطات البريطانية تصبح في "جزر أران" دليلاً على البدائية، وعلى الطبيعة القبلية لهؤلاء الناس قاطني الجزر:

> إن الدافع لحماية المجرم هو دافع عالمي في الغرب. و يرجع ذلك جزئيًا إلى الارتباط بين العدالة و الفقه الدستوري الانجليزي

الكريه، لكنه يرتبط أكثر بالمشاعر البدائية لهؤلاء الناس الذين لم يصبحوا مجرمين بعد، لكنهم قادرون على ارتكاب الجريمة، و أن الشخص لن يخطىء إذا لم يكن تحت تأثير هوى كالعاصفة في البحر (٩٦ -٩٧).

بعبارة أخرى، ما يبدو أنه وطنية ليس سوى "مشاعر بدائية". فالعنف عند هؤلاء الناس لا يمكن أن يكون عقلانيًا أو مدبرًا؛ بل يكون فقط نتيجة هوى لا يمكن ضبطه أو السيطرة عليه.

ورغم أن الأصوات في مسرحية "الفتى اللعوب" أصبحت هستيرية، إلا أنها كانت محقة في شيء واحد: هو أن مشروع سينج يعد مشروعًا ناقصًا. إن سينج بترجمته "الارتباط بين العدالة و الفقه الدستوري الانجليزي الكريه" إلى "مشاعر بدائية" مزعومة، فإنه يخضع التاريخ و السياسة لرؤية عالمية أساسية للثقافة الأيرلندية ، و بدلاً من مقاومة السلطات البريطانية، فإن قبول و إخفاء جريمة قتل الأب يصبح تعبيرًا عن المشاعر القبلية، و اعترافًا أصليًا بقوة الهوى التي لا تقاوم. يستخدم سينج اللغة و نماذج العلم الاستعماري ليعوض هذا النقص.

وفي الوقت نفسه، تعتبر مسرحية "الفتى اللعوب" أكثر تعقيدا مما يعتقد جريفث و "ب.م.ا. ك" ، و أكثر مما يذكر سينج نفسه في مقدمته. إن ما لا يظهر في النقد الوطني هو البيان الذي تخلقه مسرحية "الفتى اللعوب" عن قوة

الخطاب البناءة - العلاقة بين ما يتم إدراكه كـ "واقع" و بين اللغة التي تستخدم في تمثيله. إننا نرى في ميلاد مسرحية "الفتى اللعوب" من هذه القصة التي تتحدث عن العنف المتهور و المجتمع "ذى المبادئ" ، أن الصراع هو في عقل سينج ذاته بين رغبته في الحفاظ على الصورة المثالية لأهل جزر أران، و بين وعيه بخطاب المرض و التدهور الذي يسرى بسرعة في الجسد الأيرلندي.

و رغم أن النقاد المعاصرين يتفقون الآن على أن سينج قد عانى من مرض هودجاكين Hodgkin، فإنه أثناء حياة سينج. ولعقود كثيرة بعد وفاته ، كان يعزى سبب صحته المعتلة لمرض النسل، و هو مرض معد كانت صحيفة "دبلن ايفننج ميل" تحذر قراءها منه. و على أي حال، جعلته "الأورام الغددية" التي لم تشخص، جزءًا من الجمهور الهدف الذي كانت توجه إليه مزيج دم كلارك Clarke's Blood Mixture، وأعشاب فينو البحرية المنشطة، و غيرها من الأشكال الطبية حسنة السمعة ، والمساعدة، إن لم تكن ضرورية. و كرجل كان محرومًا طوال حياته من الصحة التي أصبحت مرادفًا للرجولة، و كان متهمًا بتمثيل تدهور الجسد الأيرلندي والتحريض عليه، فإن سينج خبر قوة العلم الطبي عن قرب. ففي الفترة بين ١٨٩٧م، و حتى وفاته عام ١٩٠٩م، أجريت عمليات عديدة لسينج لإزالة "الغدد المتورمة" ، لكن فيما بعد، ادعى جوجارتى أنه شخَّص مرض هودجكين Hodgkinعند سينج من مجرد النظر إليه عند التقائهما في قطار عام ١٩٠٧م، وادعى أيضًا أن سينج ربما لم يكن يعرف أنه على مشارف الموت ، لأنه "لم يكن من المعتاد في ذلك الوقت أن يخبر الطبيب المريض أنه لا أمل في

شفائه" (جرين و ستيفنز ١٧). و في حين يقبل سينج بمصداقية العلم الطبي، إلا أنه ربما كان على علم بحدود ذلك العلم - ليس فقط عدم قدرته على تشخيص أو علاج مرضه، بل أيضا قدرته على تغيير هويته ومفاهيم الآخرين عنه و عن عمله.

و إن كان الكثير من نقاد سينج في الفترة الأخيرة يرجعون سبب "كآبته" إلى مرضه، فإنه من الصعب ألا نقرأ أوجه الهجوم التي تعرض لها من معاصريه - اتهامات بالانحطاط و الكآبة، وضعف صحته -على أنها تتصل بحالته الجسدية التي كانت تتدهور أثناء إنتاج مسرحية "الفتى اللعوب". ففي كريستي (الهادىء، والنحيف، والرقيق، والبطل الضعيف جسديًا الذي يكون من الكلمات وحدها الرجولة و الصحة التي حرم منهما) يقبل سينج و يرفض في الوقت نفسه مفاهيم علم تحسين النسل الخاصة بالمرض و الجسد. فهو ربما يقبل التشخيص، و لكنه يرفض التكهن بالاتجاه المحتمل للمرض، يقبل وجود المرض لكن يرفض عواقبه الحتمية. و لو ظل النقاء البيولوجى سببًا مفقودًا، فلا يزال هناك فرصة الفداء خلال إعادة البناء - ليس من خلال سفك الدم بل من خلال قول الأكاذيب. ربما يكون المرض قد اخترق الحدود و غزا الجسد الأيرلندي، لكن طالما إجادة كريستي للغة تجعله "سيد كل أنواع القتال" ، فلن يكون للعلم الاستعماري الكلمة الأخيرة.

الفصل الثالث

الإفراط فى الحب : بادريج بيرس وشهوانية التضحية

في يوم الاثنين الموافق عيد الفصح من عام ١٩١٦م، قامت قوه مسلحة يقودها بادريج بيرس وچميس كونولى، تتكون من متطوعين جمهوريين ايرلنديين والجيش الأيرلندي الاشتراكي الوطني، بالاستيلاء على عدد من الأماكن في دبلن واحتلالها، وأعلنت قيام الجمهورية الأيرلندية المستقلة، وقامت بمقاومة الجيش البريطاني حتى استسلامهم بعد أسبوع واحد وعلى الرغم من أن انتفاضة عيد الفصح لم تكن نجاحًا عسكريًا - فقبل بدء الهجوم قد تم القضاء عليها عن طريق القبض على روجر كيسمنت - وأيضا لم تلق في بدايتها اى تأييد شعبي، فقد تغير التصور العام للانتفاضة وقادتها بشكل كبير عندما قام الجيش البريطاني بإعدام بيرس وكونولى، وأربعة عشر رجلاً آخرين اشتركوا في هذه الثورة .

وفى أعقاب الغضب الشعبي بسبب عملية الإعدام، قام حزب الشين فين بتأييد مرشحين في انتخابات ١٩١٧البرلمانية الذين وعدوا أنهم في حالة نجاحهم فإنهم لن يجلسوا في برلمان ويستمنيستر ولكن سوف يكون مجلسهم في دبلن حين ينشئون البرلمان الأيرلندي المستقل الخاص بهم. وعندما انتهت الانتخابات، حصل حزب الشين فين على أغلبية المقاعد الأيرلندية. وقام مندوبو الشين بإنشاء حكومة خاصة بهم في دبلن، وكانت تسمى" ديل ايريان " وبدأ الحزب في

تأسيس الحكومة الشرعية لأيرلندا. ولكن انجلترا حاولت بشكل طبيعي أن تسقط حكومة الديل، مما أدى إلى حرب عصابات استمرت لمدة ثلاث سنوات والتي انتهت بعقد هدنة في شتاء عام ١٩٢١م. وفى مؤتمر السلام في انجلترا، تم توقيع المعاهدة التي أدت إلى تقسيم أيرلندا إلى كيانين مستقلين: الدولة الأيرلندية الحرة، والتي ستكون مستقلة سياسيًا وان كانت ستظل جزءًا من الكومنولث، وأيرلندا الشمالية، والتي سوف تبقى تحت الإدارة الإنجليزية. وفى عام ١٩٢٢م، تم التصديق على المعاهدة بأغلبية كبيرة. أما بالنسبة لحكومة الديل، فقد حدث بعد ذلك مباشرة اندلاع حرب أهلية بين أولئك الذين رأوا التقسيم كنتيجة مقبولة وقبلوا بشرعية حكومية الدولة الحرة، وبين أولئك الذين اعتبروا المعاهدة خيانة ، ورأوا أن الدولة الحرة إنما هي كبديل لا قيمة له عوضًا عن جمهورية أيرلندا المتحدة المستقلة التي حاربوا من أجل وجودها. وانتهت هذه الحرب الأهلية بوقف إطلاق النار في عام ١٩٢٣م، ولكن معارضة الجمهوريين للتقسيم لم تنته.

وقد ظلت أهمية هذه الثورة في التاريخ الايرلندي نقطة خلاف لفترة طويلة بين المؤرخين، الذين اختلفوا حول القول بأن إعدام بيرس وقادة الثورة الآخرين كان السبب في هذه السلسلة من الأحداث. ولكن أهمية بيرس كانت أمرًا لا نقاش فيه بين الجنود الذين حاربوا من أجل استقلال أيرلندا من عام ١٩١٨م-١٩٢١م. وقد كانت صحفية تى أوجلاش، الصحيفة الرسمية لجيش المتطوعين الايرلندي الذي بدأ حرب الاستقلال، كانت هذه الصحيفة تذكر

بادريج بيرس والشهداء الآخرين الذين استشهدوا عام ١٩١٦م مرة على الأقل في كل مقال افتتاحي لها. وبعد بداية الحرب الأهلية الأيرلندية ، استند كل من أولئك الذين قبلوا بالمعاهدة والجمهوريين الذين رفضوها في ادعائهم للشرعية على الإعلان الذي ألقاه بيرس من شرفة مكتب البريد في عام ١٩١٦م. ولقد كان بالتأكيد اعتقاد المعترضين على مسرحية المحراث والنجوم بعد عشر سنوات في جعل عيد فصح عام ١٩١٦م موضوعًا للنقد والسخرية أن أوكيسى كان يهاجم قيام الوطنية الايرلندية .

وكما كان الخلاف حول مسرحية "الفتى اللعوب"، اجتمعت الآراء المضادة لمسرحية "المحراث و النجوم" حول الانتهاك المبتذل لللياقة الجنسية وفى هذه الحالة بسبب إدخال أوكيسى لشخصية روزى، (البغي التي تستخدم مهارتها في البار حيث تدور أحداث الفصل الثانى). وقد كان الاعتراض على أشده ، ليس من قبل جريفث، ولكن كان من قبل هانا شيهى التي كانت أكثر إقناعًا ووعيًا، والتي كانت اشتراكية ونسوية ، فقد كانت حريصة على إظهار أنها لا تعترض على إباحية أوكيسى ولكن على السخرية والطعن التي وجهها للثورة والمشتركين فيها (رسائل شون أوكيسى وفي الوقت نفسه اكتشفت شيهى العلاقة بين استخدام أوكيسى ل روز وتناوله ل بيرس ، و التي كانت أكثر أهمية وأكثر تعقيدًا من معظم تفسيرات المسرحية. فعن طريق وضع خطابة بيرس بجانب دعاية روزى ، لم يكن أوكيسى يعيد بسذاجة المقارنة القديمة بين السياسيين والبغايا، فقد كان أوكيسى يعرف الإسقاطات و أوجه الحذف التي تميز طريقة بيرس في

الكتابة وجعلها تأتى بنتائج عكسية - أو كما تظهر نهاية المحراث - غير مسئولة وخطيرة .

فقبل أن نتمكن من فهم كامل لنقد أوكيسى - أو بالأدق الاستخدامات التي من أجلها وضُع خطاب بيرس في نطاق الثورة السياسية وعلى المسرح - علينا أولاً أن نتوصل إلى استيعاب عميق لفهم بيرس للفداء القومي الذي يختلف عن هذا المعنى السائد. فالنقاد المعاصرون يميلون إلى تلخيص رسالة بيرس باقتباس عبارة واحدة من "الثورة القادمة" :إن إراقة الدماء هي الشيء المطهر والمقدس (بى دبليواس ٩٩). وهذه الجملة دون سياقها الفعلي، تؤكد الآراء التي ستأتي فيما بعد والتي تفسر التركيز على التضحية والشهادة في السياسات الجمهورية المعاصرة والدعاية على أنها قبول كامل للعقيدة والرمزية الكاثوليكية القائلة بأن الثوريين يقدسون إخوانهم الموتى لأنهم اعتادوا على عبادة شهيد مذكر،هذا التبجيل التلقائي يؤدى إلى تكرار مأساوي لدورة الموت والانتقام. فقوة السرد الفدائي تنبع من سيطرة الكنيسة الكاثوليكية على قلوب وعقول رعاياها، والتمسك الشعبي بالكنيسة أظهر وقوى المقدمات الطائفية وغير العقلانية والتي كانت أساسا رومانسيا لهذه الحركة.

ولكن على الرغم من أن استخدام بيرس للخطاب القربانى، "الفدائي "في جميع خطبه يدين إلى الرمزية الكاثوليكية وأيقوناتها، فإنه أيضًا يتأثر بعدة عوامل أخرى أصبحت غير ظاهرة عندما يتم فصل كتاباته عن سياقها الأصلى.

واستعادة هذا السياق يساعد على توضيح الظروف التي ساهمت في خلق استخدام بيرس للنموذج القربانى. أما النظر إلى القومية الفدائية في سياقها الأصلي يوضح أنها ليست انعكاسًا غير مباشر للمعتقدات الطائفية والزهرة الرومانسية للخيال الطائفي الكئيب، ولكن هذه القومية هي سياسة بلاغية تطورت استجابة للمحاولات الإمبريالية التي حاولت احتواء وإبطال المقاومة الشعبية القائمة على القوة البدنية في أيرلندا. فلقد أصبح كلام بيرس ووفاته أساسيين للأعراف الجمهورية لأنها قدمت حلاً لمشكلة مستعصية-- وهو الحل الذي كان فعالاً بدرجة كافية لإشعال ودوام عملية المقاومة المسلحة لمدة ثلاث سنوات وأيضا عملية العصيان التي أدت في النهاية إلى خلق دولة أيرلندا الحرة، رغم ما كان لهذا الحل من قيود .

إن كلام بيرس ومسرحياته تفوق التحول الحاسم للنموذج القربانى. فلقد كان فيها التركيز قد تحول من معاناة كل من بريجدت وكاثلين إلى عاطفة مايكل كشهيد ذكر أصبح أكثر أهمية من الشخصية النسائية التي ضحى بحياته من أجلها. وذكورية هذه التضحية بالتأكيد تحتوى على الانتقال من النموذج السلتى /الوثني الذي كان ينشره ييتس- والذي فيه تسود مجازية البعث، ولكن في النموذج المسيحي فإنه يقدس دم الشهيد بشكل أساسي لأنه يقدس القضية التي من اجلها مات ويطهر الأشخاص الذين يحملونها من بعده. ولقد أدى استخدام بيرس للصورة الكاثوليكية ببعض النقاد إلى تفسير قوة كلام بيرس في ضوء مصطلحات دينية وطائفية- وهذا التفسير هو الذي عمل ليس فقط على تشكيل

التصور الحالي لبيرس؛ ولكن أيضًا على معالجات العنف في أيرلندا الشمالية، والتي من اجلها كان تمجيد بيرس التام لإراقة الدماء (١٢٥ شو) من أجل الجمهورية الأيرلندية يرى أنه المسئول عن ذلك. وهذا أيضًا يمثل تطورًا منطقيًا للاتجاهات التي رأيناها تؤثر في أعمال الشغب في مسرحية "الفتى اللعوب" – هذا القلق المتزايد بشأن صحة السياق الأيرلندي والذي كان مرتبطًا بشكل متزايد بجسد الرجل الأيرلندي – وتأثير ظهور حركة المقاومة البدنية واحتفالها بالرجولة الأيرلندية. وقد تطور هذان الاتجاهان كرد فعل لمشكلة لا يمكن تجاهلها الآن، إن لم تكن مشكلة جديدة بالفعل وهذه المشكلة هي:تهديد التقسيم الذي طرحته الحركة الاتحادية المتشددة.

وفي المطبوعات الجمهورية مثل "الحرية الأيرلندية"، والتي أصبحت فيما بعد "المتطوع الأيرلندي"، دافع الكتاب بشكل متكرر عن تأييدهم للقوة البدنية عن طريق الإشارة إلى أنشطة الاتحاديين المتشددين. وقد برروا التسليح في ضوء الحفاظ على وحدة الأمة الأيرلندية ضد هذا الهجوم. فالمتطوعون الأيرلنديون، وهم ميليشيا أيرلندية تكونت في سبتمبر عام ١٩١٣م كانوا منظمين بشكل واسع كرد فعل لتشكيل قوة متطوعي أولستر، وهى منظمة اتحادية متشددة كانت مخصصة لمعارضة الحكم الذاتي عن طريق الثورات العنيفة. ومنذ بدايتها، كان هدف المتطوعين الأيرلنديين هو منع التقسيم وإحباط محاولات الاتحاد المتشدد–وهذا الاهتمام قد انعكس في الإصدارات الأولى من صحف المتطوعين، والتي ذهبت إلى مدى بعيد لتقديم المتطوعين كحركة ستشمل الأيرلنديين من كل

المعتقدات والأقاليم والانتماءات السياسية. ولو أن التهديد الذي عرضه الاتحاد المتشدد جعل استخدام المقاومة البدنية خيارًا مقبولاً لكل من القوميين والجمهوريين، فإن الاختلافات حول أخلاقية وفاعلية الثورة البدنية قد أظهرت أيضا انقسامًا داخليًا. ولقد تميزت قيادة المتطوعين باختلاف بين الدستوريين ومؤيدي المقاومة البدنية، وأدى هذا إلى انقسام هذه المنظمة في نهاية المطاف في عام ١٩١٤ م عندما أعلن جون ريدموند تأييده لبريطانيا عندما دخلت الحرب العالمية الأولى. وقد تم تنظيم الحرب الدستوري فيما بعد تحت قيادة ريدموند باسم المتطوعين القوميين، في حين أن حزب القوة البدنية الأقل منه ظل تحت مسمى المتطوعين الأيرلنديين.

ولقد كان تشكيل الخطاب القرباني في هذا الشكل والمرتبط ببيرس أملاً في حل مشكلتين مرتبطتين ببعضهما البعض وهما مشكلة الحفاظ على وحدة أيرلندا كأمة واحدة، والثانية تتعلق بإقناع القوميين المعتدلين بتبني القوة البدنية. ولأن هاتين المشكلتين كانتا معقدتين إلى حد كبير جعل التطهير والتقديس يناسبان هذه الوظائف المهمة. ولقد كان مطلوب من بيرس أن يقوم بوظيفة جعلها الخطاب الاستعماري البريطاني عبر القرون الماضية مستحيلة - وهو أن يقول إن المقاومة العنيفة للحكم البريطاني ليست فقط ضرورية بل هى عمل صالح أيضاً. فلقد كان الارتباط بين العنف الأيرلندي والإجرام الأيرلندي حتى قبل عصر بيرس مضيقًا عليه بالخطاب الطبي البريطاني لدرجة عالية حيث طالب الجمهوريون الأيرلنديين باستخدام القوة كأداة عادلة أو فعالة لمواجهة عبء

الإثبات الذي لايمكن تجاوزه. فالأسلوب القرباني الذي يسيطر على الخطاب الجمهوري في هذا الوقت تطور كرد فعل لهذا الربط الاستطرادي. وقد جاءت فاعليته من مطالبته بالمفاهيم الأساسية عن النوع والجنس. وخصوصًا رؤية الرجولة والتي من خلالها أصبح مصطلح الصحة كما عرفه الخطاب الطبي البريطاني، جزءًا من رؤية المتطوعين للرجل الأيرلندي المثلي ولكن في حين انه على يد كاتبي الخطاب الآخرين أصبح مصطلح الرجل الأيرلندي مصطلحًا مثاليًا وتجريديًا، لكنه في عمل بيرس اعتمد على الجسد والدم وأصبح حقيقيًا تقريبا .

إن مقدرة بيرس على جعل جسد الشخص الوطني حقيقيًا والحفاظ على هذه الصورة هي التي ميزته عن معاصريه الذين اهتموا بالفداء ، و هو ما جعل أيضًا خطابه يتسم بالقوة حتى بعد موته. وبالطبع، هذا الموت هو جزء من تراث بيرس - وحقيقة أنه أصبح البطل الفدائي الذي مجد هذا البطل لمستمعيه - هي جزء من هذا التراث. ولهذا يتسم بيرس بالأهمية، ليس فقط لأنه أظهر لمعاصريه كيف يستخدمون شخصية الشهيد ولكن أهميته تنبع أيضًا من تقديمه لمعاصريه مثالاً لشهيد جديد. ولهذا يجب علينا ألا ندع قوة هذا السرد أن تخفى حقيقة أن بيرس كان أحد الجمهوريين الذين استخدموا الخطاب الفدائي لكي يطالب بالثورة باستخدام القوة البدنية، وأيضا يجب علينا ألا ندع هذا السرد يخفى حقيقة أن ثورة عيد الفصح في ١٩١٦ م لم تكن عمله الفردي وحده. ولقد أظهر الشكل الذي اتخذته الدراسات عن بيرس والثورة إيضاحًا تامًا لقصور الحل

البلاغي الذي تبناه بيرس - وهذا متعلق بما يضيع عندما يصبح الشهيد الشخصية المركزية لدرجة تجعله يتفوق على القضية وأيضا عندما يصبح ضوء جسد الوطني المتحول أكثر إشعاعا من الظروف المادية الذي أدت إلى هذه المعركة التي سقط فيها هذا البطل. وهذا والنقص الذي سيقوم أوكاسى (الذي كان إخلاصه في هذا الوقت لجيمس كونولى الاشتراكي والجيش الوطني الأيرلندي أكثر من كونه مؤيدًا لبيرس والمتطوعين) بمحاولة استدراكه أثناء تناوله للعنف السياسي الأيرلندي بعد مرور عقد على تناوله لشخصية بيرس .

الضعف الانثوي والرجال الخاضعون:الذكورة والمتطوعون الأيرلنديون.

إن تصوير أوكيسى لبيرس في مسرحية "المحراث والنجوم" هو الفصل الأخير من تاريخ العداء بينهما والذى يرجع إلى ثورة عمال النقل في عام ١٩١٣م (ادوارد: ١٨٢) ففي حين كان بيرس يساعد على تنظيم المتطوعين الأيرلنديين ، كان أوكيسى يساعد جيمس كونولى على إحياء الجيش الوطني الأيرلندي ، وهو مجموعة اشتراكية متشددة كانت تعتبر المتطوعين "غير مؤيدين للصراع الطبقي" (ادوارد: ٢٠٧) . فقد قام روث ريدلى ادواردز بتأييد أوكيسى بمفرده مبقيًا العداءات بين المنظمين من خلال هجماته في صحيفة "العامل الأيرلندي "٢٠٧". وبالتأكيد فإنه قد عبر عن عدم ثقة أوكيسى في الخطاب الجمهوري، بشكل واضح وقوى في مقالاته العديدة قد شاركه عدد قليل من رفقائه في هذا

الاتجاه. ودفاعاً عن تناوله "السلام والفيليون" في مسرحية "المحراث" استشهد أوكيسى برد فعل جيمس كونولى على الفقرة نفسها:

"لا نعتقد أن قلب الأرض الهرم في حاجة إلى التدفئة بخمر ملايين الأرواح. نحن نعتقد أن من يعتقد في ذلك لهو ساذج كبير. لقد سئمنا من هذا التعليم" (مقتبس في ادوارز (٢٤٥).

وكل من أوكيسى وكونولى كانا سيكون لديهما مزيد من الوقت للسأم بسبب هذا الأسلوب من الخطاب الجمهوري وذلك لأن بيرس لم يكن أول من استخدمه. وفى الواقع إن جزء "السلام والفيليون" الذي أدخله أوكيسى في الفصل الثاني من مسرحية "المحراث و النجوم" يذكر إلى حد كبير بخاتمة "لا سلام ، بل سيف وحرب" "وهى قطعة تم طبعها في صحيفة "الحرية الايرلندية "في سبتمبر من عام ١٩١١م:

نحن نقول أعطونا الحرب . الحرب في وقتنا يا ربنا، أرسل برق صواعقك على الدول الطاغية في أوروبا، اجعلهم يمزقون بعضهم بعضًا، حتى يكون للدول المصلوبة الحرية والشرف في النهاية وحتى تطهر الأرض نفسها من آثامها عن طريق الدم الأحمر الحسن "لوكان ٥".

وعند أخذ هذه القطعة ونص "السلام والفيليون "من سياقيهما الأصلي فإنهما يصبحان مخيفين. فهذا التمجيد لإراقة الدماء فقط لأجل القتل يبدو أكثر عنفًا

للجمهور المعاصر أكثر مما كان سيبدو للعامة الذين لم يشاهدوا بعد فشل الحرب العالمية الأولى في تطهير وتنظيف وأيضًا إراحة القلب من أي شيء على الإطلاق. لكن هذا بالتأكيد لأن كلماته المشهورة دائماً تقال خارج سياقها، فإن بيرس يستمتع بشهرته للتعطش للدماء دون مبرر. وقوة هذه القطعة والخطاب الجمهوري الآخر قد تبدو متطرفة وغير ملائمة عندما يتم فصلها عن العنف الذي كان رد فعل لها - ليس فقط الأساليب العنيفة المتزايدة من الخطاب الاتحادي وتأييد العسكرية الأوروبية الذي تزامن مع التحضير للحرب العالمية الأولى، بل العنف الشديد جدًا الملازم للاستعمار .

وبعبارات مجردة ومطلقة، من الصعب القول بأن الحرب هي أفضل من السلام، ولكن كما رأينا فبالنسبة لأيرلندا فسر السلام البريطانى على أنه هجوم على الشعب الأيرلندي - وذلك عن طريق المجاعة و الأمراض والتهجير و الهجرة - وهذه بلا شك هي أشكال صارخة ومدمرة مثل أشكال الحرب. فكلمة لو كان "لا سلام بل السيف" تتبنى هذا الموقف، مؤكدة على أنه تحت حكم الاستعمار فإن السلام يعنى ببساطة أن القوى الاستعمارية لديها رخصة واسعة لتصب عنفها على بقية العالم :

إن هؤلاء النسور والآخرين منهم والطغاة أيضًا يريدون السلام الآن؛ إنهم يريدون السلام فقط من أجل أن يعيدوا ترتيب خريطة أوروبا وأفريقيا كما يحلو لهم وأن يعيدوا ترتيب التنازلات هنا ومناطق القوى هناك، والموانى هنالك، إنهم

يريدون السلام لكي يزيلوا الأمم الصغيرة للأبد. من يطالب بالسلام؟ ليس أيرلندا ولا مصر ولا الهند ولا بولندا ولا أية دولة مظلومة أو قادرة على أن تكون مضطهدة من قبل جار لها قوى.

إن عملية إظهار العنف الاستعماري هي مهمة صعبة. ففي عام ١٩١١م تبنت بريطانيا بنجاح الخطاب العقلاني والتنويري الذي يعنى أن المناقشة المنطقية لا تستطيع بمفردها إقناع المشككين بأن الإمبراطورية كانت تشن حربها على ممتلكاتها الاستعمارية. ولقد كان هناك بعض المقالات مثل " أنماط الأيرلنديين – الاستعماريين " – وهى سلسلة مقالات كانت تكتب في الوقت نفسه في صحيفة "الحرية الايرلندية" – ترثى حقيقة وقوع أيرلندا كفريسة لخطاب بريطانيا الأبوي ورفض أيرلندا أن تدرك العنف الذي يشكل أساس الرسالة التنويرية للإمبراطورية(بريثان ٢). وكما أدرك لوكان حين اختفى العنف من الساحة أن موقفه أصبح صعبًا لأنه كان يطالب قراءه أن يتخلوا عن الوضع الراهن الذي يحتوى على قدر معين من الرخاء والأمن من أجل خوض معركة كبيرة من أجل الحرية السياسية التي ربما قد لا تترجم مباشرة إلى منافع مادية. وبالتالي كان لوكان مضطرا ًلاستخدام أدلة مختلفة لكي يدعم موقفه، وهنا نرى بداية الاتجاه الذي من شأنه أن يؤدى في النهاية إلى ظهور بادريج بيرس. فإذا كان جمهور لوكان لايمكن إقناعه باستخدام البراهين السياسية فربما يستجيب حينما تُصاغ المشكلة في مفردات شخصية:

لقد تم تشويه ايرلندا في الحرب كثيرا، لكن تم صلبها أيضا في السلام. فالسلام يعنى الركود والانحطاط والخضوع، في حين أن الحرب تعنى النشاط والجهد والإنجاز والشجاعة والرجولة. ففي الحرب تعرض الأيرلنديين للقتل والإعدام والتعذيب، أما نساؤهم فقد تم تجويعهن وإزعاجهن؛ ولكن في السلام منذ قرن حتى الآن فقد فسد رجال أيرلندا عقليًا وجسديًا، وقد تم إرسالهم لقطع الغابات وحمل المياه ، في حين أن الغرباء ينعمون في أماكنهم، كما أرسلت نساء أيرلندا بالآلاف للسير في شوارع المدن الكبيرة في انجلترا وأمريكا (٥) .

يبدو إن إظهار العنف الاستعماري للآخرين لابد أن يكون من خلال تمثيل أثره على الشخصية الأيرلندية - وخصوصًا عن طريق تقديمه كتهديد للرجولة الأيرلندية. . فالسلام يهبط بالمستعمر إلى الخمول والعبودية، وهى حالة غير طبيعية يمكن محوها فقط عن طريق إعلان شجاعته ورجولته من خلال المقاومة العنيفة (لوكان ٥). . فالسلام مشكلة لأنه يؤثر سلبيًا على صحة ورجولة الذكور الأيرلنديين فهو يفسدهم عقليًا وبدنيًا "لوكان". والمخاوف المرتبطة بالعدوى والانحطاط التي ذكرناها أثناء إشارتنا إلى مسرحية "الفتى اللعوب" ، تعود من جديد كدليل على تحطيم الإمبراطورية لكل ما هو ضروري. فالحكم الذاتي غير مقبول والانفصال التام ضروري ، لأن الرضا بأن تكون أيرلندا جزءًا من الإمبراطورية البريطانية تحت أي ظروف يعنى السماح للانحطاط البريطاني أن يصيب الأمة الأيرلندية السليمة بالعدوى:

انجلترا ليست دولة نظيفة. فهي واحدة من أكثر الدول مرضًا في العالم – فمرضها اجتماعي وجسدي وعقلي. وإنه لهذه الدولة المجذومة من بين كل الدول قد تم تزويج بلدنا لها. وأفضل واقوي جزء من ايرلندا يتم إخراجه من أيرلندا ليختلط مع قصاصات وقلامات انجلترا في المستعمرات البريطانية(برينان، ٢)

وهكذا ينهى لوكان جدله بندائه لإحساس قارئه لنفسه ليس فقط كايرلندي، ولكن أيضا كرجل: يا له من موت حي لسلام قاتل ومفسد، حينما يصبح الرجال جبناء، وأرقاء وماديين، يفعلون أشياء حقيرة، ويعيشون بشكل حقير، ويثقلون الأرض بهم، الرجال الذين ربما قد يموتون مثل الرجال بدلا من العيش مثل الخنازير. وفى هذه القطعة نرى التحول الذي سوف يغير إعلان لوكان بمعاداة الاستعمار "أنه مادام شبر واحد من الأرض محتلاً بالقوة – فلا يجب أن يكون هناك سلام " إلى نداء بيرس في نهاية خطبة في أدونوفان روسا بجانب القبر، وقد قال فيها "أنه إذا كانت أيرلندا توجد بها هذه القبور فأيرلندا المحتلة لايمكن أن تعيش في سلام (ب.دبليو.اس ١٣٧). وهذا التحول من التعرض لعنف السلام الاستعماري إلى تمجيد التضحيات التي يقدمها الأشخاص الذين قاتلوا حتى النهاية، قد تم إنجازه من خلال عدد من الخطوات المتداخلة، وكان أبرزها تطور البنية المعقدة لذكورية المتطوعين. وقد قدمت أعمدة صحفية "المتطوع الايرلندي" التي كانت بمثابة الجريدة الرسمية للمتطوعين الأيرلنديين وأيضًا الوريث

البلاغي لصحيفة "الحرية الأيرلندية" بتوضيح لكيفية تحقيق هذا التحول ، وأيضا عرضت شرح سبب كون الشهيد المذكر أصبح رمزًا بارزًا في الخطاب الجمهوري. إن سيطرة الرجولة على المتطوع يمكن أن ترى بوضوح في الصفحة الأولى من كل إصدار. وحتى تجديدها في عام ١٩١٥، كانت الصفحة الأولى من صحيفة "المتطوع الأيرلندي" تظهر صورة المذكر نفسها، ومثل معظم القصص الشعرية التي طبعت في أعمدة "المتطوع"، هذا الرسم يعنى أنشودة النصر للجندي الأيرلندي، الذي أصبحت قوته وشجاعته وتكريس نفسه لهدف واحد محل إشادة بالغة.

وهذا المتطوع المثالي هو شاب حليق اللحية عريض المنكبين، ويقف على ما يبدو أعلى قمة صخرة يضع عليها العلم (شكل رقم ٢). ولأول وهلة يبدو انه يرتد فقط حذاء وبنطلونًا قصيرًا وحزام الرصاص. ولكن النظرة الفاحصة توضح أن خطوط جيب الصدر ظاهرة على جانب الصدر الأيسر: ولكن هذا هو الدليل الوحيد على أنه ربما قد يكون مرتديًا قميصًا. في حين أن بنطلونه مناسب تمامًا لفخذيه كما لو كانت غير مرئية جيدًا ، فيما عدا تفاصيل حزامه والزر. وبالقرب من إحدى رجليه توجد نهاية سارية العلم الذي يرفعه في يده اليمنى المرفوعة، وبالقرب من الرجل الأخرى الموضوعة على الجزء السفلى، يوجد تاج من الإكليل وعقب بندقية تمتد بشكل مائل لأعلى في المسافة بين رجليه، أما وجهه فهو يتحول بعيدًا عن العلم متطلعًا على نحو حالم أمامه، في حين أن

شعره يطير في الهواء ، أما يده الفارغة فيمسك بها فوهة البندقية التي تقع في المستوى نفسه لزاوية رجليه.

إن إيحاءات فرويد الخاصة بالأيقونية واضحة تمامًا في هذا الشكل. فالبندقية هي بالفعل تحمل دلالة قضيبية، فحقيقة وجود بندقية بين رجلي الجندي في حين أن يديه تحتضنها بلطف بين فخذيه هي دليل أخر على أنه في هذه الحالة فإن السيجارة ليست فقط مجرد سيجارة، أما جسده فمستدير إلى جانب، مما يجعل صدره يراه المشاهد وملابسه الضيقة تبرز عضلاته القوية البنيان. وهذه هي صورة من القوة الجنسية ، فهو نفسه في الوقت ذاته رمزًا للرغبة الجنسية، فالقارىء الرجل لهذه الصحيفة يمكنه بشدة التعاطف مع البطل في حين انه في الوقت نفسه يرغب في قوته البدنية والجنسية.

ولكن هذه التفاصيل نفسها التي تؤيد هذا التفسير النفسي - الجنسي يمكن أيضا أن يتم تفسيرها في ضوء الموقف السياسي الذي وجد محررو الجريدة أنفسهم فيه. فالبندقية على سبيل المثال توجد لكي تشير إلى أن المتطوعين هم فئات ميليشية، وليسوا حزباً سياسيًا؛ وهذه تمثل أيضا تحديًا جريئًا للحظر الذي فرضته بريطانيا على أيرلندا بعدما بدأ المتطوعون في التنظيم. وعلى نحو مشابه، يمكن القول بأن ملابس الجندي غر مرئية بوضوح ، فقد يكون هذا محاولة من الرسام أن يتعرض للقضية المثيرة المتعلقة بماهية الزى الرسمي للمتطوعين - وهى القضية التي لم تحسم لبعض الوقت بسبب الصراع بين

أولئك الذين كانوا يرون أن وظيفة المتطوع هي أساسًا رمزية في حين أن آخرين يرونهم على أنهم جيش حقيقي يستعد لحرب فعلية. أما بالنسبة لقوامه الضخم فإن برينان أراد أن يعبر به عن الفرق بين الأيرلندي القوى النظيف والانجليزى المنحط أخلاقيًا المريض. والصورة الجميلة لإله اليونان كانت ردًا على الرسوم الكاريكاتورية للرجال الأيرلنديين على أنهم قرود مشوهة ثقيلة، وهى الصورة التي أصبحت معتادة على صفحات جريدة "البنش" .

إن الإصرار على أن التفسير الأول فقط هو وحده الأهم يعنى إنكار تاريخ الاحتلال والمقاومة التي يظهرها التفسير الثاني. وأيضا رفض القراءة الجنسية المستخدمة يعنى أيضا حذف عامل مهم من هذا التاريخ. ومثلما لايمكن قراءة النوع والجنس على نحو مستقل بعيدًا عن القوى التاريخية والمادية التي أدت إليها، فإن تاريخ الصراع السياسي الأيرلندي لايمكن تفسيره دون قراءة التاريخ الجنسي الايرلندي. وفى الواقع إن ما تظهره صفحات صحيفة "المتطوع" من حين لأخر هو أن الخطاب الجمهوري يستخدم هذين المعنيين في آن معًا، كي يجعل أحدهما يعزز الآخر. إن ما تدل عليه هذه الصورة هو انه بالنسبة للمتطوع فبندقيته تعد جزءًا من صورته لنفسه، ومن هويته ونوعه، تمامًا مثل أعضائه التناسلية، وبالتالي فإن تحديد نوع المتطوع وبندقيته ليس تعبيرًا دون مغزى متعلقًا بدافع شهواني بقدر ما هو أسلوب بلاغي - أسلوب من أجل القول بأن الوطنية الأيرلندية هي شيء جميل ومن الطبيعي للأيرلنديين أن يكونوا مسلحين (في تحدٍ للحظر البريطاني).

هذه الصورة إذن تقوم بالدور نفسه الذي تقوم به الإيحاءات المستمرة ب "رجولة أيرلندا" في المقالات المتعلقة بذلك: فهي توظف على نحو افتراضي المفاهيم العامة للنوع والجنس كي تقوى الشعور القومي بشكل عام والرغبة في حمل السلاح بشكل خاص. وعن طريق دمج تعريفها للوطنية مع تعريفها للذكورة، كانت صحيفة "المتطوع" تسعى لجعل الجمهوريين شيئًا أساسيًا مثلما هو معروف فيما يتعلق بالنوع - فهو جزء لا يتجزأ من طبيعة الإنسان الأيرلندي. فعملية رفض حمل السلام دفاعًا عن أيرلندا أو حتى رفض التعاطف القومي يعنى معارضة وجود حياة كريمة لهذا البلد .فالقومية أصبحت جزءًا من تكوين الرجل الأيرلندي تمامًا مثل شهوة الطعام (كيتسون ١٣) والنزعة العسكرية أصبحت شيئًا لا يمكن فصله عن الذكورية.

فالرسالة هي أن الرجل الذي لم يفكر في حمل السلاح من أجل أيرلندا إنما هو نصف رجل (نيومان: كيف يصنع المنحطون القوميون ٩). كانت هذه الرسالة يؤكد عليها في كل أنواع الكتابات المنشورة في صحفية "المتطوع". ، فالعمود الأسبوعى من "نقطة الحدود" يذكر المجندين بأن كل شخص لديه شرارة من روح المتطوع هو شخص يحب سلاحه، وأن أي تردد في حمل سلاح أو حبه إنما هو ببساطة بقايا أثار الروح الحقيرة والأنثوية التي بثتها بريطانيا بين الأيرلنديين لكي تبقيهم خاضعين لها (٧فبرير : ١٩١٤م، ١٤فبراير ، ١٩١٤م). وكوسيلة لبلورة هذه المعادلة بين الذكورة والوطنية فإن مهمة المتطوع بالنسبة لقضيته (وأيضًا لسلاحه) قد تم صياغتها على أساس الأدوار الذكورية النمطية والعلاقات بينها،

ففي مقال "الأم تنادى: إلى الخندق" نتعلم أن المتطوع إنما هو والد صالح :فهل يوجد ابن بينكم لن يقدم دمه الذي يعتبر أغلى ما يملك كي يخفف من معاناة أمه الحبيبة - وهى صورة لروز ألين ذات الشعر الأسود - الجميلة والصابرة؟(القاضي ١٣). فالعمل التطوعي إنما هو شكل من أشكال التودد :والمجندين يتم حثهم على أن يقبلوا على تدريباتهم كما لو كانوا ذاهبين لمقابلة فتياتهم الجميلات - في شكل نظيف وحالق لشعره فالأب الصالح يجب أن يكون وطنيًا خالصًا: "فالرجل الذي لديه المقدرة على إعالة أسرة يجب أيضًا أن يكون لديه القدرة في نفسه على حماية أسرة (بلونكيت ٤). وفى أثناء تجنيده ،فالمتطوع يهب حياته العادية كرجل للنساء من حوله .ولهذا تكون حبيبة القلب، والأخت والزوجة سوف يرتدين جميعهن حزام الرصاص لكى يوفرون المادة لبندقيته الواثق هو منها. وهذه المحاولة لتأسيس قومية المتطوعين إنما هي جزء من مجهود كبير لإثبات أن المتطوعين إنما هم حركة تمثل طوائف البلد قاطبة. فالاستعارة السياسية للجسد التي رأيناها في الخطاب البريطاني الخاص بتحسين النسل قد استخدمه كريا كيتسون أيضا في "المواطن والدولة" ليسوى المتطوعين بمنظمة من الأيرلنديين يريدون أن يصبحوا جيشًا لها :

سيخرج هؤلاء الجنود والبحارة من الدولة، وإذا كان معيار الرجولة في الدولة منخفضًا، فإن رجولة مقاتليها ستكون أيضًا منخفضة، وحينما يذهبون للحرب سوف يهزمون. فاستقرار وثبات الدولة يتوقف على ذكاء أهلها، وعلى معايير الشرف والشجاعة والاجتهاد

التي تسود فيما بينهم - فكل هؤلاء هم عوامل قوة ،لأن الأمة الكادحة سوف تقوى نفسها عن طريق الاكتساب المشروع للثروة --- و أي أمة ترعى معايير الشرف العليا سوف تكون أمنة من خطر أبنائها الذين أفسدهم الأعداء[١٣]

فالذكورة تربط بين "سلامة الدولة" وبين لياقة مواطنيها أخلاقيًا وعقليًا وبدنيا وأيضًا تربط المتطوعين بالشعب الأيرلندي(١٣). وعن طريق التركيز على مصطلح "الرجل" في صحيفة "الأيرلندي" كان الخطاب في صحيفة "المتطوعين" يحاول أيضًا أن يخضع الانقسامات الطائفية والسياسية إلى التصنيف الافتراضي العام لمصطلح النوع :لا يوجد شيء أكثر عبثية يمكن تخيلها من تلك المجموعة من الغازين الذين يحاولون أن يضيفوا لأنفسهم لقب "رجال أيرلنديين" في حين أنهم ينكرونه على الآخرين (١٣).

إن الأمل الذي تسعى وراءه صحيفة "المتطوع الايرلندي" ومحرروها وكتاب قصصها هو أن المواطنين بمجرد أن يكتشفوا الرابط المشترك بينهم كرجال فإنهم من جميع أنحاء الإثنى والثلاثين مقاطعة سيدركون حينئذ أنهم أيرلنديون، وعلى هذا فإن مكانهم الطبيعي إنما هو بين صفوف المتطوعين. فجعل السلاح جزءًا من شخصية الذكر الأيرلندي العادي سوف يدفع الجمهوريون إلى أن يحولوا سياستهم العسكرية الاتحادية من كونها تهديد للوحدة القومية إلى أمل في التوافق النهائي، وقد عبر لاندن عن ذلك في صحيفة "الحرية الأيرلندية" :

فرغم ذلك فإنهم منذ مائة وثلاثين عامًا يتسلحون ويجتمعون لكي يبقوا أيرلندا تحت سيطرة الإمبراطورية البريطانية --- وهم يرون أن الأسلحة تجعلهم رجالاً وتجعلهم يدركون أنهم أيرلنديون وأن البلد الذي رباهم ودعمهم ويدينون له بالفضل إنما هو أيرلندا وليس انجلترا أو الإمبراطورية البريطانية --- تسلحوا إذن يا اتحاديو أيرلندا وكونوا على استعداد لما سيأتي .

فقوة الجوهر تساعد على تفسير الظاهرة الغريبة لسعادة الجمهوريين الأيرلنديين بسبب محاولات مجموعة مناضلة كرست نفسها لإفساد سياسات الجمهوريين. فمثلما يساعد الربط بين السلاح والذكورية الجمهوريين على تبرير استخدامهم للقوة، فهو أيضًا يساعدهم على محو تهديد الفرقة عن طريق دمج الاتحاديين الأيرلنديين في مجتمعهم من الرجال الأيرلنديين .

فمن محاولات المشاركين في تحرير مجلة "المتطوع" لتوحيد كل الأيرلنديين حول الولاء لهذه الرؤية الأصلية للرجولة الأيرلندية، فقد سعى هؤلاء المشاركون إلى إظهار المتطوع المثالي على أنه أيرلندا، فالإشارة الواضحة في صورة الذكر الشهيرة على الصفحة الأولى قد تم استخدامها وتفصيلها في مقال ايموت سيانت "المتطوع العملاق" والذي يصور المتطوعين كطفل ولد في روتاندا (وهى مكان أول تجمع تجنيدي للمتطوعين). وهذا الطفل يقوم بتربية المعتنين به، وهذا سمح لسيانت أن يصور عملية تطور الحركة كعملية طبيعية وحتمية - وهذه

العمليـة ستكون نتيجـتها ليس فقط الحـرية ولكن أيضًا التوحـيد، وهذا قد تم التعبير عنه عن طريق تطور مرحلة نمو الطفل من رضيع إلى طفل صغير:

فاليوم هو ينام وغدًا يستيقظ، أحد أطرافه في كورك وطرف آخر في جالواى، وآخر في اينسكورتى وآخر فى جوري. فالآن بدأ في الملاحظة، ماذا يعتقد لكنه ينظر إلى اثلون وسليجوا وليميريك وسترابين ،وأعلن أنه قريبًا سيجوب كل أيرلندا.

ومن خلال تطابق ايرلندا مع هذا الطفل الاستعارى، استطاع سيانت أن يجعل أيرلندا تبدو في شكل عضوي لا يقبل الانقسام – فالشمال لا يمكن فصله عن بقية القطر تمامًا مثلما لا يمكن عزل ذراعى الطفل عن جسده. وفى حين أن الطفل المتطوع في هذه المرحلة لا يزال محتاجًا إلى غيره في المساعدة والإعالة، فإنه عندما يبلغ مبلغ الرجولة فسيكون قادرًا على تحرير نفسه دون الحاجة إلى الإنقاذ من قِبَل الآخرين.

في الوقت نفسه، نرى في القصص التي تؤيد البراهين التي يصدرها محررو الصحيفة، نموذج كاثلين –الذي فيه تم تصوير أيرلندا على أنها امرأه امتلكها ظلمًا رجل غريب يضعف حينما تتبادل العلاقة مع زوجها الحقيقي – وهذا النموذج قد يتم فيه بعض التنوعات التي من بينها ربما تبدو الطاقة الجنسية أكثر عدوانية من كونها بعثية، وغالبًا ما تكون موجهة إلى المحتل البريطاني. وقد اعتقدت هذه القصص في تطويرها للتشابه بين التطوع والرجولة عبر

الصورة الجنسية كي تقوى الربط بين رجولة الأيرلندي وسلاحه. فقصيدة شيمس أوليا "قصيدة للسلاح" على سبيل المثال. تصف الاستثارة البدنية للمتطوع عندما يتناول سلاحه:

بندقية !

عند سماع هذه الكلمة يغلى دمى من جديد ، ويهيج كل عرق بداخلي عندما تقع عيني على فوهتها وعندما أقبض بقوة على هذا الشيء اللامع ، اقسم بأن أولئك الذين يعبثون بسفينة الحرية وهى تمشى بجلال سيشعرون بقوة بندقيتي .

ويتعامل الضابط المجند أيضا مع السلاح على أنه جزء من جسد المجند ويرشده لاستخدامه لتخويف الرجال الأقل والأضعف منه : فعندما يقابله مجند في الجيش البريطاني، يجب على المجند الأيرلندي تصويب سلاحه ناحيته لكي يرسله سريعًا إلى بيته في انجلترا (١٢). وفى أغنية " من أجل الميلشيا الأيرلندية" تم مقارنة قوة سيف الجندي مع وضع الرجال الراضخين غير القادرين على القيام من وضعهم المذل حتى يأتي رفقاؤهم الواقفون فيغرسوا بذور الوطنية بداخلهم (٧) .

إن وصف العلاقة بين المحتل البريطاني والضحية الأيرلندي على أساس الهيمنة الجنسية ظلت وسيلة عاطفية قوية ؛ولكن بالنسبة لحركة مناضلة ،فإن

استخدام الصورة الجنسية المتنوعة في هذه الصورة المجازية لها قيود خطيرة. طالما تم تشخيص أيرلندا في صورة عذراء حزينة واقعة في قبضة رجل عدو لها. ولهذا يجب عليها أن تنتظر منقذ يتدخل ، فهي لا تستطيع أبدًا أن تهاجم من يأسرها وتصبح معتدية. إن جعل كل من الحزبين كرجال يقوى احتمالية أن الرجال الخاضعين على الأرض سوف ينهضون في النهاية ويسيطرون على أسيادهم السابقين- حينما يستطيع هؤلاء الرجال تأكيد رجولتهم عن طريق رفعهم لسلاحهم. وهذه الصورة الاستعمارية استخدمت الخجل الناتج عن الخوف الذي ينظر به القارئ المحتمل للشريك الجنسي السلبي في أي نوع من هذا الشكل وحثه على الانتقال من أماكن الرجال المهزومين والأرقاء الذين يقبلون بالسيطرة الاستعمارية إلى صحبة أولئك الذين يمكنهم حسن استخدام "سيف الجندي".

وفى حين أن القصص تزيد من قوة هذه الصورة على المستوى الرمزي فإن القول بأن معاداة العسكرية يعنى فقدان الرجولة وانحراف لشخصية الرجل الأيرلندي الحقيقي الجنسية (كما جاء في كلمات كيتسون أن الرجل لا يعد رجلاً بمعنى الكلمة حتى يملك قوة الموت والحياة) ، فهذه الصورة قد تم تكبيرها في تفاصيل كثيرة في المقالات الشهيرة ، والتي يربط فيها كتابها بين حقيقة تخلى الأيرلنديين حتى الآن عن رفع سيوفهم من أجل القلم وبين فقدان كل من العزيمة الشخصية والقومية "القاضي ١٦" فقد قدم نيومان أوضح تفسير لهذا القول في كلماته عن "الانحطاط القومي" و الذي هاجم فيها بشدة الحركة

المناهضة لاستخدام القوة البدنية ووصفها بأنها الأعراض المزمنة للمرض القومي الخطير :

> إن من علامات بعض الشكاوى الجسدية الخطيرة أن يستمتع المريض بالحديث عن المرض الذي يدمر حيويته، ولذلك ربما على المبدأ نفسه، فان الانحطاط القومي الأيرلندي المسمم بميكروب الساكسون ، يستمتع بوصف الحالة الظاهرية لمرضه "التدهور القومي ٢".

وعن طريق تقديم "الريدموند" على انه السبب في هذا المرض ،فإن نيومان يتهم انجلترا بإصابة أيرلندا بعدوى، ومن ثم كانت السبب في ظهور "أنصاف الرجال ("كيف جاء الانحطاط القومي" ٩) الذين هم سبب هذا التدهور القومي.
فهذه العدوى أخذت شكل الانحراف الجنسي، ومما يعكس بدوره النظرة المعاصرة لاشتهاء المشابه على أنها مرض. فاستخدام نيومان الواضح لمصطلح "التدهور " والذي يحاكى فيه تطبيق برينان له على الشعب البريطاني الذي يحمل الإيماءات الخائفة نفسها هنا قد تم تطبيقه بعد ثلاث سنوات على روجر كيسمنت بعد نشر مذكراته عن طريق الحكومة البريطانية وعن استخدام وجه واحد من الخطاب الثنائي الذي رأيناه في مسرحية "الفتى اللعوب" ، قام هؤلاء الكتاب بتقديم العنف القومي على انه تعبير طبيعي عن مواطن سليم البدن ونشيط، وهذا علامة على أن الرجل الأيرلندي قد خلص نفسه وجسده من المرض البريطاني .

ولجعل هذا النضال صحياً ورجوليًا، وجب على هؤلاء الكتاب أن يمحوا الشق الثاني من الجدل الخاص بتحسين النسل - وهو أن العنف إنما هو تعبير عن البربرية والجنون أو الفساد. وكما ذكر كل من جونز وستالبراس في دراستهم لسبنسر أن تقديم الأيرلندي على انه شخص كامل الرجولة و شديد العدوانية كانت وسيلة فعالة لتبرير التدابير العقابية والقمعية التي اتخذوها ضده، قبل وقت طويل من السماح لعملية تحسين النسل ، لأسباب عقلانية علمية. فقد كان فريق عمل صحيفة "المتطوع" على دراية بأن العامة مستعدون لتفسير أية محاولة لاستخدام العنف في سبيل الحرية الأيرلندية على أنها دليل أخر على الفساد الفاحش للجنس الأيرلندي ، وهذه حكاية من بعض الحكايات التي جاءت في أعمدة "من على الحدود" والتي تظهر أنه لا توجد أية محاولة لبناء غريزة القتال باعتبارها سمة طبيعية للجنس الأيرلندي دون أي أخطار :

فقد كتب مراسل خبير في نهاية أقصوصة في جريدة "الباني" تقول بأن المتطوعين الأيرلنديين يمتلكون جرارًا من حمض الكبريتيك يرمونها على القوات التي تمشى في الشوارع --- وهذا صحيح تمامًا ..... فهذا الحمض إنما هو جزء من خطة رهيبة للانغماس في أكل لحوم البشر. ومن المعروف جيدًا في الأماكن المرتفعة أن المتطوعين هم آكلو لحوم البشر..... فالأطفال الصغار المشويون مشهورون بلحمهم اللذيذ من قبل ٩٩٠٩ ٪ من الجنود

العاديين، وأن كل القواد يطلبون آكل يومي إلى حد ما مشابه ولكنه أكثر فظاعة (٢٥يوليو ١٩١٤).

وهذه القطعة التي تذكرنا بمقالة سويفت "عرض متواضع" تظهر أن شائعة الغضب ساهمت في تصوير الشخصية الأيرلندية على المدى البعيد بأنها بربرية وأن استخدام العنف الأيرلندي أيما كانت أسبابه، إنما هو دليل على الانحطاط الأيرلندي .

وكما تقول صحيفة "المتطوع الأيرلندي" آنذاك أن صعوبة إقناع المعتدلين الأيرلنديين بأن القوة البدنية إنما هي خيار مشروع ينبع من الجهود البريطانية التي تسعى لإبطال مفعوله. وقد كان تصوير العنف السياسي الأيرلندي على أنه صراع قبلي خطير بدلاً من تصويره على أنه نضال موحد من أجل الاستقلال، جزءًا من هذه الإستراتيجية وقد حذر أولتاك قراءه من هذا في كتابه "لا تلعب لعبة العدو"، فملاحظة أن كلمة القوة البدنية في حالة الأيرلنديين مطابقة لكلمة الزراعيين، وهذا موجود في الصحافة البريطانية، --- يعنى شيئًا ما إجراميًا إلى حد كبير، شيئًا ما أسوا بكثير من السرقة أو حتى القتل. وأيضا حذر جمهوره من أن الحزبية والانقسام سوف يسهل فقط للبريطانيين وبقية أوروبا التقليل من أهمية وتجاهل المقاومة الأيرلندية:

أما هؤلاء المعاديون للأيرلنديين فسيقولون حينئذ "انظروا إلى هؤلاء البرابرة الايرلنديين الذين ينادون بالحكم الذاتي وانظروا كيف

يكرهون بعضهم البعض ومستعدون لتدمير بعضهم البعض. باسم المدنية يجب علينا أن نمسك بهم ونحافظ على السلام فيما بينهم وسيكون رد فعل بقية العالم نحو ذلك:"هذا صحيح"(٨).

ومن أجل التصدي لهذه الإستراتيجية كان لابد من تخفيف حدة العدوان الرجولي المدعوم بالسلاح كي لا يفسر على أنه نوع من الوحشية والكراهية الانهزامية للذات التي كان الرأي العام مستعدًا لوصف الأيرلنديين بهما. فبغض المحتل لابد أن يرتبط بعشق أيرلندا وكل ما هو أيرلندي، وهذا هو الحب الذي يتجاوز كل الانقسامات ويجمع جميع الأيرلنديين حول قضية واحدة في وجه عدو واحد. وكنتيجة لذلك اتخذ الشهيد الوطني مكانة عالية باعتباره نوع من الرجولة المثالية ("قبر الوطني" ١٣) والذي من خلاله تم الجمع بين كل من النضال النشيط والقدرة الأنثوية على الحب والمعاناة بانسجام تام.

إن جعل الشهيد الوطني مثالاً على ذروة الذكورة الأيرلندية يبطل المحاولة البريطانية لتجريم ومنع المقاومة الشعبية عن طريق تأصيلها بأنها نوع من الوحدة و الحب الذي من أجله يعانى الأيرلنديون بدلاً من رسمه على أنه نوع من الكراهية غير العقلانية والمتوحشة. و في محاولة لحث المتطوعين على العمل، قام ليام دى رويستى بوضع مقولته الختامية على أساس السيطرة والعدوان التي رأيناها في القصص الغنائية :

> لقد حان الوقت الآن لإظهار معنى الوطنية و حب الحرية، وماهية الأمل في مستقبل هذا الجنس، و نوع القوة، ومعنى الرجولة التي توجد في قلوب شباب أيرلندا. وإذا فشل رجال أيرلندا في الاستفادة من الفرصة السانحة لهم الآن ، فإن بلدنا سترجع مرة ثانية إلى منزلة العبودية - تمقتها وتسخر منها كل روح بطولية. الآن هو وقت إظهار رجولتنا، إما الآن أو لن نستطيع أبدًا (٧).

فقد مهد رويستى لهذه الدعوة بإظهار أن هذا الهجوم سيكون دافعه حب أيرلندا وكل ما هو أيرلندي و المستوحى من تعظيم الشهداء الموتى : فقد كنا نوعظ بأن الموتى الذي يضحون بأنفسهم من أجل أيرلندا كانوا صغار السن وغير عقلاء ومتحمسين دون فائدة ... ولكن الإيمان القديم سوف ينشر من جديد وبلا ملل، وهو اليقين بأن ذلك تضحية بالنفس من أجل الوطن (٧). وعلى هذا فقد تم تقدير مكانة الشهيد ليس فقط لأنه ضحى بحياته، بل بسبب قدرته على غرس الحب نفسه في قلوب المتطوعين. ففي مقالة " الوطنية والأخلاقية :كيف ينبغي على الأيرلندي أن يشعر" قد تم وصف شهداء مانشستر بشكل آخر على أساس حبهم الكبير لزملائهم :

> هنا رجال أحبوا أيرلندا بالفعل، خدموها على قدر فرصهم البسيطة وإمكانياتهم المتواضعة، لكنهم أحبوا أنفسهم قليلاً لدرجة

أنهم ضحوا بحياتهم بكل سرور من أجل حرية بلدهم، وبعملهم هذا قدموا لها ما لم يقدمه الآخرون منذ ذلك الحين الذي مات فيه اللورد إدوارد وإيميت ولف تون بهدوء (١٠).

وباعتبارهم حلقة في سلسلة الشهداء الخالدة ،قدم شهداء ما نشيستر الثلاثة - ادوارد ،و تون ،و إيميت - مصدر إلهام للرجال الأيرلنديين العاديين :" لا يمكن أن نكون كلنا أبطال ،ولكن بإمكاننا أن نبجل جميعاً هؤلاء الأبطال" ("الأخلاق ١٠") وفى الوقت نفسه ، أصبح هذا الحب الكبير والواسع قوة دافعة للوحدة بين كل الأيرلنديين المخلصين - وهذه هي العاطفة الموجودة حتى بداخل كل من الاتحاديين ومؤيدي الحكم الذاتي والتي سوف ترشدهم إلى الطريق الصحيح للنصر والحرية . وهذا النموذج من الشهيد يؤكد على كلام كيتسون وكريج بأن المتطوعين يمثلون كل أيرلندا.

ولم يكن الدافع وراء هذا الاهتمام بالوحدة هو وجود قوة أولستر المتطوعة، ولكن كان بسبب الانقسامات الداخلية التي نشبت بين المتطوعين، وكان أخطرها الخلاف حول قضية التجنيد البريطاني. وعلى الرغم من كون صورة الشهيد عنصرًا أساسيًا من هذا النوع الأدبي في كل أعداد صحيفة "المتطوع" إلا أن اللجوء إلى جسد الشهيد ودمه أصبح أكثر تكرارًا في القصص الغنائية التي تعالج هذا الانقسام. فالولاء لذكرى الميت البطولي ودماء الشهداء قد تمت إثارته لاستخدامه لصالح الوحدة الوطنية . وقد صُور ذلك على أن الخروج من الوحدة

الوطنيـة إنما هو إهانـة للموتى الأبطال في مقـابرهم. إذ اسـتُخـدمت لتـحفيـز الموالين وأيضـا لمهاجمة و عقـاب هؤلاء الذين يتبعون ريموند في اللحاق بالجيش البـريطاني. كمـا وصف المنشقون في "سيجـان أونيل" بأنهم عبيد يقايضون تراب الشهداء إلى أعداء يسفكون دمـائهم"(١٥). ففي قصيدة "اغفـر وانسي" نرى أنه أصبح من غيـر الفعـال الحديث عمـا قد مضى، أو التحدث بصخب أو بقوة عن موتانا الشهداء طالما أن هؤلاء المنشقين يقسمون المتطوعين.

وكـان الدافع وراء عـدم فقـدان الأسـاس الأخـلاقي الرفـيع للحـركـة وعـدم تفسخها تحت هذه الضغوط، هو الحب المشترك الذي كان متوقعًا من الأيرلنديين أن يشـاركوه لأبطالهم الموتى – وهذا الحب هو الذي سيمتد ليشمل كل المواطنين الايرلنديين. و مثلما يترجم عـادة حب المسيح الشهيد – في التقاليد المسيحية– إلى حب المسيحي لإخوته المسيحيين ،فإن تبجيل الوطني للشهيد سوف يمحو أى شحناء قد يحملها الأيرلندي لأخيه الأيرلندي وتقدم لنا قصيدة "قبر الوطني" مثالاً على كيفية عمل هذا المنطق :

هذا القبر هو قبلة لكل القلوب العاشقة والأيدي الطاهـرة، فرفاتها إلهام تمدنا بالقوة لنتحمل، فهي قادرة على محو أي شقاق، وتقوية عزيمتنا (١٣).

وقـد قوَّت صـورة الشـهيـد الميت هذا الحب المطهـر عن طريق بقـائه كنمـوذج للأدوار المثالية:

وهو يعلمنا سر الرجولة ،وهو كلمة السر لأولئك الطامحين ليكونوا مثل هؤلاء الرجال، و عليهم إتباع طريق الحرية ، على الرغم من أن هذا الطريق هو طريق الدم والنار ، إن التضحية هي الكأس المرير الذي يجب أن يتجرعه الأحرار .

وقد تم الجمع بين القدرة المعطلة على المعاناة في صورة الشهيد والرغبة في إطلاق العنان للدم والنار في القضية الوطنية، وهذا الجمع يشبه المقابلة بين وضعه الذي يظهر فيه متكئًا في قبره وصورة العضو الذكرى التي افتتحت بها القصة الغنائية:

ارفع الغطاء من العمود / ودع الجذع يكون جميلاً وابيضًا.

وتظهر القصيدة نفسها المشاكل التي بدأ يواجهها محررو صحيفة "المتطوع الأيرلندي" بسبب كون صورة الشهيد أصبحت أكثر نجاحا. فالشاعر بسبب رغبته في تمجيد الشهيد أخضع كل أنواع الحب والإخلاص لحب الوطني لمواطنيه:

الجميل هو حب المرأة ،الجميل هو قبلة الطفل

الجميل هو القوة الرحيمة وشجاعة الرءوف

ولكن الأجمل من كل شيء - لأن فيه كل شيء - هي حياة الشباب الغالية ؛ فقد وضعوا قلوبهم على الهيكل ثمنا لفداء دولتهم (١٣).

وهذا يظهـر أن الرجل الأيرلندي، بدلاً من أن يرى الوطنيـة على أنهـا وسيلة لإنجاز دوره الواجب عليه ، كشخص مشتهى للجنس الآخر، ألقى بنفسه في هذا النوع من الإخلاص بدلاً من قبوله بحب امرأة أو قبلة طفل. وبعبارة أخرى فالمجند سوف يذهب إلى تدريباته بدلاً من الذهاب لرؤية حبيبته. وبالتالي فإن إعادة توجيه الطاقات العاطفية والجنسية للمتطوع نحو إخوانه المواطنين قد ينجح بشكل جيد للغاية ويقوى في الوقت نفسه الرجولة التي من المفترض أن يوجدها هذا الحب .فالانحطاط سوف يدخل من الباب الخلفى، والرجولة الأيرلندية ستصبح غير فعالة في شكل جديد تمامًا.

ومن ثم، صارت القدرة على الشعور و التعبير عن الحب الشديد لإخوانه المواطنين شيئًا أساسيًا في تعريف الجمهوريين للذكورة الأيرلندية. وأصبح من المهم التحكم في هذا الحب. وبسبب اهتمام المتطوعين برفض السلبية الأنثوية للعبد الخاضع والمستكين، لم يكونوا يقبلون احتمال إخلاص المتطوع المتفانى لذكرى موتى إيرين أن تتحول إلى أو تفسر على أنها ولاء تام لأخ متطوع. ومن أجل حل هذه المشكلة التي رأيناها ، فإن صحيفة "المتطوع" اتجهت نحو إدخال صور للأنوثة الوطنية والتي كانت مهملة تمامًا حتى ذلك الوقت . ففي عام ١٩١٤م أعادت صحيفة "المتطوع الأيرلندي" طبع قطعة كتبها تيرينس ماكسوينى بخصوص زوجة وولف تون تم نشرها منذ ثلاث سنوات في مقال "الحرية

الأيرلندية ". وقد كان هذا المقال في الأصل جزءًا من سلسلة تسمى "مبادىء الحرية " وكان المراد منها مواجهة خطاب الحب الأخوي الخطير الذي شاع في الإصدارات الأولى. ففي مقال بعنوان "الأخوة والأعداء "، على سبيل المثال يتصور ماكسوينى مشهدًا يجتمع فيه الاتحادي والجمهوري والمعتدل سويًا من أجل تحقيق هدف أسمى مشترك :

إن العاطفة التي تربط بينهم قوية و عميقة ومستمرة. انظر كيف يجتمعون معاً. لاحظ قبضة اليد الحارة ، والوجه المتعب لأحدهم ، وهو العامل الكادح ، وبالنسبة للآخر فإن عينيه تشتاق إلى ضم أخيه بحرارة ،وثالثهم تتلألأ عيناه للمنتصر المثالي ، وبالنسبة لهم جميعًا الثقة الشديدة والتشجيع والتضحية ،ولا توجد أي لمحة يأس، ولكن يوجد دائما السعادة الشديدة بالنضال العزيز و التعهد بنصر كبير (٦).

إن هذا الوصف وصف مثالي، لكن هؤلاء الرجال قد وصفوا بتفاصيل أكثر مودة من تفاصيل الشهداء في القصص الغنائية التي كانت تنشر في صحف المتطوعين. وأيضا شكل هؤلاء الرجال روابط اقوي من الناحية العاطفية والبدنية من تلك الروابط التي كونها التمجيد الوطني العام للشهيد. وقد حاول ماكسوينى بعد أن أدرك مخاطر لغته التي استخدمها في الوصف أن يستخدم

مقال "الأنوثة الأيرلندية" لتحويل ولاء الرجل الأيرلندي من الوطني المذكر إلى الأنثى الوطنية ، وقد كان واضحًا بشكل لافت للانتباه في إظهار دوافعه في ذلك :

> ٢٤٨ أيرلندا لا تحب"، وربما نقول أيضا "من أجل أيرلندا لا تدع دمك يختلط".إن هذا مستحيل - حتى لو كان من الممكن ذلك فإنه سيكون بغيضًا. فالرجل والمرأة لديهما مصير جميل وعظيم ليحققاه معاء ولكن إذا تم تبديل هذا القدر بطريقة غير طبيعية للحياة لا تدعو لعزل الدير وسلطان العالم، فستكون هذه الطريقة ليست بجميلة ولا عظيمة (١٠).

وبعبارة أخرى ،إذا لم يتم توجيه الحب الشديد لنوع الرجولة المثالية الذي يمثله الشهيد المذكر إلى شريكه الأنثى، فإنه يوجد خوف من أن العاطفة القومية سوف تدفع بهؤلاء المجندين إلى حياة بغيضة وغير عادية سيتم فيها استبدال رغبات شركائهم من الجنس الآخر عن طريق ارتباطهم بأيرلندا الأخ.

هذا الخوف تناوله دى هولا ند بشكل شيق في قصته القصيرة بعنوان "عروس أوكيلي" وهى القصة التي تروى مغامرات مجموعة من النبلاء الأيرلنديين قبل اشتراكهم في ثورة ١٦٤١ م. وقد كانت الشخصيات المحورية تتكون من أوكيلي وأخيه في الرضاعة هيوج رو موران. وقد كانت أحداثها تدور ليس حول بطولاتهم في إحداث ثورة ١٦٤١م ولكن حول حبهم الشديد والجميل لبعضهم

البعض والذي تم التعبير عنه في عبارات قلبية عن طريق موران المقلّ إلى حد ما في وصفه :

ألست أنا أخوك في الرضاعة ؟ ألست أنت زعيم عشيرتنا الشرعي والمختار؟ ألم نرضع من الصدر الجميل والطاهر نفسه، وكنا نداعب حتى ننام في سريرنا البلوطي ؟ الم يكن لنا الألعاب والرياضيات نفسها حينما كنا نلعب بالعصا الملتوية ،وحينما كنا نلعب أدوار الجنود الصغار وحينما كنا نتعلم ركوب الحصان الغاضب ونتحكم في أعصابة الطائشة ؟.وهل تفرقنا ونحن أبناء أوين عن بعض ليوم واحد في حياتنا؟ ألست أنا أخوك الذي اقسم بأن يموت من أجلك إذا لزم الأمر؟(١٢)

وفى شكل أخوى تسعى لغة هذا النص إظهار العلاقة بين الرقيق "النسوى" أوكيلي وموران العملاق صاحب قبضة اليد التي تهزم بمفردها ثورًا هائجًا (هولند ١٢) . فالعلاقة بينهما أيضا قد تم شحنها بشهوانية شبه مكبوتة: فأوكيلى أحمر وجهه مثل "فتاه عذراء "حينما لامه موران على زواجه من خارج قبيلتهم ، وأيضا تورد وجه موران بالسعادة حينما تصالحوا . وفى الحقيقة فإن تأكيدهم لحبهم الأخوي لبعضهم البعض أثار بعض التعليقات الساخرة من أحد أتباعهم:

"الروح بداخلي يا كاهير ماكون " بهذه الكلمات كان يتعجب أحد المرحين من أتباعهم صاحب الملامح النحيلة في الصف الأمامي - وهو أيضا هادىء ويبدو متذبذبًا له شارب متجعد وشعر أصفر طويل ناعم ، فإلى أي مدى تصل علاقة ثيرينا وهوج رو موران ؟ فهما يسلمان على بعضهما بحرارة لدرجة تجعلك تعتقد أنهما سيقبلان بعضهما البعض في الحال، فما هي هذه العلاقة عمومًا؟ (هولند ١٢)

فقد تم دحض التلميحات القتالية الخاصة بالمقاتلين من خلال عملية التثليث -فأوكيلى مرتبط بأليس دالتون ،وهذا أعطى لموران فرصة لإثبات إخلاصه بشكل مقبول عن طريق إنقاذ أليس من أيدي بعض المتشددين السكارى، ولكن الخطر الذي تم التعبير عنه عن طريق هذا الحب البطولي الأخوي لا يمكن تجاهله بسهولة دائما لأن التركيز المستمر على الذكورة في كلام المتطوع الايرلندي جعلت هذا الطرف الثالث - وهو الشخصية النسائية التي يمكن أن يتحول إليها هذا الحماس - يختفي بشكل تدريجي. وطالما أن كاثلين - دون الرجوع إلى صور السلبية والمسالمة - لا يمكنها أن تعود إلى مكانها في هذا النموذج، لا يمثل التثليث أي خيار لحركة القوة البدنية بالطريقة نفسها التي كان بها التثليث يمثل حلاً لييتس والقوميين الثقافيين ، ومن حسن الحظ كان بادريج بيرس قادرًا على إيجاد حل جديد - الحل الذي كان له بعض المشكلات المتعلقة به :

من رئيس الدير إلى الملك:تحول الرغبة داخل القديس: مسرحيات إندا

إن مرحلة الرجولة التي دخلها المتطوع تتطلب منه إذن أن يعترف بأشكال معينة من حبه للنوع نفسه ، و أن يحافظ على الصفات التي كانت تميز بشكل عام الذكورة المغايرة – الاعتداء ، والشجاعة ، وتجاهل الآلام الجسدية، وان يملك بنيانًا قويًا لا يمكن اختراقه وان توجد بداخله إرادة لا تهزم وروح لا تفسد . ففي ثقافة تعتبر كلا من الشذوذ الجنسي و الرجولة شيئين متناقضين ، يمكن تحقيق هذا الهدف من خلال عمل بارع قادر على الخدعة – و قد كانت مقدرة بيرس على توظيف هذه الحيلة هي التي جعلت منه هذا المتحدث المؤثر لحركة القوة البدنية . فإذا كان هذا الجانب الشهواني من الحب الأخوي لا يمكن تطهيره أو تلوثه، فإن الاختيار الآخر هو إعادة توجيهه . و إذا لم توجد شخصيات نسائية، فإن الشيء الأفضل الآخر إنما هو أن توجهه نحو الشيء المذكر الذي لا يستطيع أن يرده. ولقد كان بسبب أن بيرس أصبح من خلال خبرته الطويلة بارعًا في هذا النوع من السمو ، ما جعله قادرًا على جعل الكلام الفدائي ذى تأثير فعال على المتطوعين.

ولكي نفهم سبب قوة خطابة بيرس ، فسيكون من المفيد أن ننظر إلى المسرحيات التي وثقت التطور التدريجي للعبارات المجازية التي استعان بها فيما بعد إلى حد كبير في خطبه. حتى أن الأعمال المسرحية المنشورة لبيرس – مثل

الملك ، والسيد ، والمغنى - جذبت اهتمامًا نقديًا ضئيلاً من المعاصرين و من النواحي الجمالية فمن الصعب أن نقول أن هذه الأعمال تستحق كثيرًا من الاهتمام . و بالنسبة لقارئ يبحث عن وصف دقيق للشخصيات أو حبكة محكمة، أو حديث مقنع أو حتى تمثيل مسرحي عال ، فإن هذه الأعمال تقدم شيئًا قليلاً، وما يقدمونه إنما هو توضيح منير و أحيانًا مؤلم للعملية التي من خلالها حول بيرس رغباته المكبوتة إلى إخلاص شديد لمثال الحرية الأيرلندية - وأيضا كيف أن هذه الرغبات ساعدت على تكوين شكل السرد الفدائي الذي سيجذب فيما بعد اهتمام أتباعه. وعلى غرار خطبه السياسية، ، فإن مسرحياته الفدائية أظهرت السبب الذي جعل قصة تضحية الشهيد الفدائي بنفسه أصبحت مهمة له. ولكن في حين أن خطبه تقدم توضيحًا كبيرًا للاستخدامات السياسية الفعالة لصراعه الشخصي، فإن عملية إعادة التوجيه التي حلت هذا هي الأكثر بروزا في مسرحياته.

وقبل أن نتناول هذه النقطة بشكل واسع ، لازال من الضروري أن نبين أن الادعاء بان نشاط بيرس السياسي أصبح مخرجًا غير مباشر لرغباته الجنسية. ليس مثل قولنا إن انتفاضة عيد الفصح كانت مجرد نتيجة عقيمة لمرض بيرس نفسه . وهذا الاختلاط نشأ من افتراضين خاطئين وجدًا بشكل حزين في تعليمه: أحدهما أن بيرس كان هو الثورة و العكس بالعكس . والافتراض الثاني أن الرغبة الجنسية إنما هي في أصلها مرضية. ولذلك إذا كنا نريد احترام تضحية بيرس ، فإنه يجب علينا إما أن نتجاهل أو ننكر رغبته

الجنسية أو على الأقل نفصلها تمامًا عن حياته السياسية . و على الرغم من أن صورة بيرس أصبحت أساسية بالنسبة للثورة ، فإنه لم يكن هو محركها الوحيد ومنفذها ، فقد كانت هذه الثورة هي ثمرة لاتجاه تبناه الجمهوريون وأصبح يتزايد مع الأيام ، طبقا لما أشارت إليه مقالات صحيفة "المتطوع الايرلندية".

أما بخصوص الافتراض الثاني و الذي من الصعب تجاهله ، فمن المسلم به انه في عام ١٩١٦م كان الشذوذ الجنسي غير معقول ،والاقتراح بأن بيرس كان يشعر بالرغبات نفسها التي سجلها كيسمنت في مذكراته كان يمكن أن يكون لها تأثير يؤدى إلى عدم الثقة ببيرس و القضية الجمهورية. ولكن هذا الجو من الخوف لم ينشأ بشكل تلقائي من النفور الإنسانى الفطري والأساسي إلى حد ما للشذوذ ، ولكن نشأ وبقى لفترة بسبب القوى الثقافية التي كانت قوية آنذاك أكثر من الآن. وكانت إحدى هذه القوى بالتأكيد خطاب بريطانيا المتعلق بالصحة العامة والذى يساعد بريطانيا في إحكام قبضتها على أيرلندا . و بعد مرور خمسة وثمانين عامًا كانت قوة هذا الخطاب قد ضعفت إلى حد كبير مما يتيح لنا أن نتناول شهوانية بيرس دون الطعن في شخصيته.

وليس الإشارة إلى العلاقة بين إدراك بيرس المتزايد لشهوانيته و بين التزامه المتزايد بالمبادئ الجمهورية ، تتضمن بالضرورة تهديد " وحدة الدافع الثوري لبيرس "(بى. ميرفى ٤١) . فاعتبار الشهوانية كوصمة عار إنما هو رفض لفهم بيرس وللسياسة الجمهورية بشكل عام . وكما رأينا، فإنه بدلاً من محاولة

الفصل بين السياسة و الشهوانية بذل الخطاب التطوعي جهداً كثيراً للجمع بين الاثنين. و كان هذا نفسه رد فعل للظروف التي أوجدتها الممارسات و الخطب الاستعمارية لأنها كانت تعبيراً عن الرغبة الفردية. فقد كان محررو صحيفة "المتطوع" يؤمنون بشدة بأنه من الممكن و من المستحسن للمجندين أن يحولوا رغباتهم العاطفية و الجنسية من الأشخاص إلى حب قضية الحرية الأيرلندية . فهؤلاء الكتاب لم يستخدموا السياسة كمبرر للجنس ولكن استخدموا الجنس لتقوية و تدعيم الأجندة السياسية. وبالمثل ، فقد كان بيرس يملأ خطبه الجمهورية برغباته الشهوانية ، فهو لم يكن يستخدم الجمهورية كغطاء لاهتماماته الشخصية . بل كان يؤدى بنجاح ما فعله زملاؤه من قبله : فهو يستخدم الصورة الفدائية كي يوظف الرغبة لصالح القضية الجمهورية . ونحن يمكن أن نتكلم عما إذا كان بيرس شاذا بشكل كبير أو لا، و يمكننا أيضا أن نتحاور عما إذا كان بيرس قد أدرك أو فهم رغباته الجنسية ولكن لا نستطيع أن نزعم بأن بيرس كان قادراً على الفصل بين شهوانيته و سياسته أكثر من قدرة زملائه على ذلك. .

وفى الوقت نفسه كان توظيف بيرس للنموذج القربانى مختلفا عن سابقيه؛ لأن رغباته كانت تعتبر مرضية و عنيدة. وفى الواقع كانت الضغوط التي أجبرت بيرس على التخلي عن المسئولية و إعادة التوجيه واضحة في كتاباته. قد تكرر هذا الرفض في التناولات البحثية لحياته و أعماله. فقد حاول كتاب السير الأوائل أن يرسموا له صورة جنسية تشتهى الآخر، رغم عدم وجود دليل على هذا. أما كتاب السير اللاحقين ، ففي حين أنهم اعترفوا بعدم وجود دليل على

أن بيرس كان له في حياته أي علاقة مع الجنس الآخر، إلا أنهم يشتركون فى رفض القول بأن بيرس كان مدركًا لشخصيته أو القول بأنه كان يمارس الشذوذ. وعدم الاستقرار هذا لا يمكن إرجاعه بالكلية إلى خوفهم من الشواذ . فأحد الأسباب كان عدم وجود دليل وثائقي يمكنه أن يجيب على التساؤل حول ما إذا كان بيرس نشطًا جنسيًا. ولسبب آخر فبقدر القول بأن بيرس قد أفصح عن رغباته الجنسية في كتاباته الأولى ، يبدو أن هذه الرغبة كانت نحو الصبية وهو ما يعنى أن إدراك بيرس لرغباته أو تصرفه وفقا لها يعد اتهامًا له بعشق الصغار أو بإساءة استغلال الأطفال جنسيا . وهذا يمثل بوضوح مشكلة من وجهة نظر المؤيدين للجمهوريين وأيضا تخلق مشكلات للباحثين فى النواحي الايجابية للشذوذ ، لأن وصف بيرس على انه شاذ جنسيًا إنما هو مخاطرة تجعل الجمهور يميل إلى المساواة بين الشذوذ الجنسى وعشق الصغار.

وفى مواجهة هذا الموقف الصعب وعدم القدرة على تجاهل الأدلة ، اتخذ كل من روث رودلى إدواردز و شين فاريل موران طريقًا للهروب من هذا المأزق بقولهم: إن بيرس كان متعلقًا جنسيًا بالأطفال و لكنه لم يفعل ذلك أو يتصرف تبعًا له . وفى حين أن هذا الحل يعبر عن النفعية ، إلا أن تأييد إدواردز له كان يعتمد على كتابات بيرس الأولى . فقد استشهدت على سبيل المثال بقطعة من مقالات بيرس المكتوبة بالأيرلندية والتي يصف فيها إقامته مع عائلة من الفلاحين في منطقة جيلتاشت:

فقلت " إذا كان لديك سريران آخران فقط فلن يكون هناك مكان لخمسة أشخاص . ومن ثم يجب عليك أن تضع الصغير بادريج في سريري . فردت كايتن وهى مندهشة قائلة : لا حاشا لله " اصعد إلى سريرك بسرعة يابادريج" وبينما كان بادريج في طريقه للصعود للطابق الأعلى ، وقبل أن يصعد بادريج السلم قلت لها إنني لن أذهب إلى السرير أبدًا إلا إذا سمحت لبادريج بأن ينام معي. وعلى الرغم من أنها كانت سيدة متعصبة لرأيها ، إلا أنها اضطرت إن تستجيب لرغبتي. (وقد استشهدت بهذا روث إدواردز : صفحة ٥٤):.

وكما أوضحت إدواردز فإن بيرس لم يكن يشك لحظة واحدة في وجود أي شيء شهواني بخصوص رغبته في النوم مع بادريج الصغير على الرغم من أن أم بادريج كان لديها شكوك واضحة. وبالمثل ، فقد نشر بيرس هذه القصيدة حينما كان مديرًا لمدرسة القديسة أدنا:

يا صبى الحيل، الذي اعرف أنا جيدًا

أنه كان في ضرر : اعترف

بخطاك بإخلاص

فأنا أسامحك، أيها الطفل

ذو الفم الأحمر الناعم؛

فأنا لا ألوم أى شخص

على خطيئة لا يدركها .

ارفع راسك الجميل

حتى اقبل فمك

فإذا كان احدنا أفضل من ذلك

فأنا أفضل من ذلك.

ففي قبلتك يوجد عبير لم أجد له مثيلاً حتى الآن في

قبلات النساء

أو حتى في رحيق أجسامهم .(تم الاستشهاد به في ادواردز ؛ صفحة ١٢٧).

فوفقًا لإدواردز، كان بيرس غافلاً تمامًا عن الإيحاءات الشهوانية التي تحتوى عليها القصيدة وقد دهش وتحير حينما انفرد به أصدقاؤه كي يوضح لهم هذه الإيحاءات(١٢٧). فلو كان بيرس مدركًا أن هذه القصيدة ذات معانٍ شهوانية

-وهذا رأى ادواردز - فمن الصعب أن ينشرها في منتدى عام أثناء عمله كمدير لمدرسة البنين.

إن ما أعتقده هو أن ما أسمته إدواردز " براءة" بيرس تأتى ليس من جهله برغباته؛ بل من محاولاته المستمرة بقلبها إلى شيء آخر. فلو سمحنا لبيرس بقليل من الإدراك للنفس ، فإن افتتانه بجمال و طهر الأطفال يمكن تفسيره على انه المرحلة الأولى من هذا التحول بدلاً من رؤيته على انه خوف شديد و فطرى - و كسياسة احتواء تستبدل في النهاية بأساليب أقل خطورة في التعامل مع الوضع الصعب بين رغباته الشاذة وثقافته الخائفة من الشواذ. فتعلق بيرس بالأطفال - كما يراه موران - ليس بالضرورة شيئًا يكمن في نقص النضوج أو" سوء التوافق في تطور شخصية بيرس " الذى يدينه بشهوانية خطيرة للأبد. (١٢٣-٢٤) .

وإذا نظرنا من ناحية أقل خوفًا من الشواذ ، فإن جذور هذا تكمن في المحظورات التي تشكلها الثقافة والتي أتاحت لبيرس أن يتكلم عن جمال الأطفال أكثر من أن يعبر عن أو يتصرف وفقًا لرغباته الجنسية تجاه الرجال البالغين .

فالرغبات التي يمكن اعتبارها على أنها خطيرة بالنسبة للكبار قد تبدو أكثر أمانًا و قبولاً عن توجيهها للصغار ، لأن الأطفال طبقًا للتقاليد الفيكتورية التي كانت لا تزال موجودة بقوة في زمان بيرس ، هم أكثر براءة و عذرية تنأى بهم

عن النظر إليهم كأشياء جنسية. فقد قال مورتون كوهين أثناء تناوله لأعمال لويس كارول : " إن الافتتان ببراءة الأطفال" كانت جزءًا لا يتجزأ من أخلاق الفيكتوريين. وبسبب التحذيرات ضد التعبير عن الرغبات الجنسية تجاه الكبار ، قام أشخاص مثل دودجسون باستخدام رغباته الجنسية تجاه الأطفال ، إلا أن براءة و طهارة الأطفال جعلت هذه الرغبة الجنسية تتحول من رغبة جنسية إلى شيء جميل و روحاني. فإذا كان الفيكتوريون - كما يقول كوهين - معتادين على النظر إلى صور ورسومات للأطفال دون ملابس ودون تحديد لنوعهم ولا يعتبرون هذا شيئًا خادشًا للحياء . و من ثم من الممكن أن تظهر هذه الأجسام دون تحديد لنوعها ، لأن التسليم ببراءة الأطفال كانت قوية جدا لدرجة تجعل صورهم لا تثير اى رغبات جنسية بصرف النظر عن مدى تعرى هذه الصور. فالأطفال في ذاتهم ليسوا شهوانيين، إنما هم أرواح مثالية تعيش حياة هادئة ولا يتصور أن ينحدروا إلى الشهوانية. فالطفل كان شيئًا آمنًا ذكرا كان أو أنثى و من المفترض انه لا يمكن استغلاله جنسيًا. فدودجسون مثلا كان بوسعه ضم أو تقبيل أو اخذ الصور العارية لفتيات من غير أن يغضب أباءهم أو أن يؤنبه ضميره، لأن براءة الأطفال كانت تعتبر شيئا لا يمكن التغلب عليه بأي حال.

بالمثل كان بيرس قادرًا على التعبير في العدد الأول من مجلة" آن ماسيوم" - وهى مجلة القديسة أدنا الأدبية ، والتي كانت توزع على الطلاب و أولياء الأمور والكليات -- عن حبه الكبير للأولاد دون أن يتسبب ذلك في إحداث هجوم لأن عاطفة اهتمامه كانت تساوى اليقين الكامل و النقي في براءة الأطفال وطهارتهم.

(كتعليق " ٧) . وكما استنتج كوهين انه لا يوجد دليل في توثيق دودجسون الكامل لنفسه يظهر انه أساء استغلال أطفاله جنسيًا ، فلا يوجد دليل ظاهر حتى الآن يثبت أن بيرس قد مارس الأوهام التي عبر عنها ضمنيًا في مسرحياته. و لكنى أعتقد أن بيرس قام باستغلال رغباته الجنسية تجاه الأطفال الذكور للسبب نفسه الذي جعل دودجسون يستغل الأطفال الإناث - لأن هذا سيجعل رغباته آمنه من النقد عن طريق إظهارهم كشيء من المستحيل التصرف على أساسه.

وكما نعلم بالطبع، يمكن توريط الأطفال أو استخدامهم في علاقات جنسية مع الكبار و أن البراءة لا تعنى في الحقيقة عدم الانتهاك. وربما بإدراك بيرس بأن الشاب وحده لا يمكنه حماية أطفاله أو جعل رغباته تجاههم بريئة ، فإنه قام بتقوية حاجز البراءة بالاعتماد على الصورة المسيحية و الأساطير الأيرلندية، وهنا نرى أن القومية القربانية بدأت في الإثمار .

وهذا هو الصغير كاشلين بموته في ميدان المعركة أمامه و لهذا السبب؛ تحتوى هذه القطعة على عدد من اللحظات الصعبة . فالاشتياق الرومانسي الكامن وراء هذا الوصف إنما هو فقط مجرد فرع من النص ، و هو آمن لأنه موجه إلى الطفل كاشلين المثالي وليس إلى فرانك دولينج نفسه. فتقديم هذا النوع من مثاله النبيل" - الخيال الذي يتم فيه تحويل رغباته الجنسية المريضة إلى محبة مقبولة و خالصة من المعلم لتلاميذه أو حب أيرلندي لبطل سيلتى -

إنما هو عمل محفوف بالمخاطر لأن الولد البطل بقى حيًا و جذابًا. وأصبح أقل خطورة عندما تطرق السرد ليشمل موت البطل.

وهكذا بدا بيرس في التكلم عن النواحي القربانية في الأسطورة التي استخدمها لكي يجعل اولاده أن يكونوا طاهرين إلى حد لايمكن التغلب أو التأثير عليه. فوصفه لفلسفة القديسة أدنا تقوم على نموذج للموت في قضية مجيدة التي من اجلها - يتوقع - للإباء، أنها ستبدو إلى حد ما مخيفة:

يجب أن نكون أهلا للتراث الذي نسعى لاستعادته وبقائه في أيرلندا، تقاليد ماكرا النبيلة في ايمين ماتشا ، الذي مات في المعبر الضحل " لجمال أطفالها"، التقاليد العظمية ل كاشلين ، " فالحياة القصيرة بشرف هي أفضل بكثير من حياة طويلة تعاش بالذل . " فأنا لا يعنيني إذا كنت سأعيش ولو ليوم واحد أو ليلة واحدة ، لو عاشت شهرتي و اعمالى من بعدى "؛ تقاليد فيانا النبيلة.

نحن الفيانا لا نكذب أبدا ، فالكذب لم ينسب إلينا أبدًا، فالقوة في أيدينا ، و الحقيقة على ألسنتنا، و النقاء في قلوبنا.تقاليد كولم سيلى التي تشبه تقاليد السيد المسيح ، " فلو كنت سأموت ، فإن هذا بسبب حبي الشديد للغيليين". و يبدو إلى أن هذا النوع

من المناشدة سيسهل من تعلم الأطفال الأيرلنديين للشجاعة و عدم الأنانية و الإخلاص .

فانا على يقين بأن أي نداء لن يهيج قلوبهم أو يشعل خيالهم للأشياء البطولية مثل هذا النداء(كتعليق١٩٠٩:٩)

فقد كان بيرس صادقًا حينما قال إن التركيز على التضحية ليس مجرد دعاية ثورية، إنما هي محاولة جادة لكي نغرس في نفوس هؤلاء الطلبة الروح البطولية النقية التي سوف تجعلهم لا تؤثر فيهم الرغبة. فالشيء الوحيد الأكثر براءة من الولد إنما هو ولد يموت صغيرًا . ففي كلمات بيرس التي كانت رثاء أحد الطلاب، قال فيها عندما" تتحرر روح طاهرة جدًا من سجنها" (كتعليق ١٩١٠:١٧) فان الولد يكون قد تخلص تمامًا من عالم الشهوانية و الرغبة المرتبطين به و يتوقف عن أن يكون خطيرًا .

فمسرحيات القديسة إدنا التي كتبها بيرس ليقوم الطلاب بتقديمها ، تظهر كيف أن بيرس حول استخدام النموذج القرباني - والذى فسر هِنا لكي يشمل الأطفال بدلاً من الشهداء الكبار- لكي يحول الرغبة التي من شأنها لولا ذلك أن تكون منحطة إلى تبجيل و إعجاب نبيل . فمسرحية "الملك" قدمت على المسرح لأول مرة عام ١٩١٢م، ومثلت في دير صغير ، و قصتها رمزية: تدور حول ملك لمملكة غير محددة ، غير قادر على كسب الحروب التي يخوضها لأنه مذنب. ثم

أتى إلى الدير ليجد ملكًا جديدًا طاهرًا يقود جيشه للنصر . لكن الرهبان قالوا إنه لا أحد يستطيع مساعدته في هذا لأن كل الرجال أذنبوا (بي اس بى٥٨) واختاروا له في النهاية غلامًا يسمى جيولا نا نيوم الذي استطاع كسب المعركة ولكنه مات أثناءها.

فأهم ما يميز شخصية جيولا هو الثقة الشديدة في حب الشخصيات المسئولة الذكورية – وهى الثقة التي قد تبدو من منظور عملي قد تم وضعها في غير محلها. وقد وافق على مهمة قيادة المعركة عندما لجا إليه رئيس الدير قائلا: " أيها الرضيع الذي ربيته، إذا طلبت منك هذا الشيء ، ألن تقوم به ؟ (بى اس بى ٥٩). و بغرابة شديدة عندما وافق جيولا على طلبه، ادعى رئيس الدير بعد ذلك أن الاندفاع إلى المعركة إنما هو تعبير عن رغبات جيولا نفسه : "الم أقل إن الطفل كان يسعى للموت .؟... هذا الصوت المفزع و الجميل قد تكلم إلى هذا الغلام . يا بشير الموت سيستجاب لك "(٥٩-٦٠) . فالملك الذي رفض في البداية أن يقبل تضحية جيولا – بقوله" لا أريد اى غلام أن يموت من أجلى " -- أصبح في النهاية مقتنعًا ، ولكنه ظل متحيرًا بسبب أفعال رئيس الدير : قائلا "أنا لا افهم إلاهك" (٦٠) . فالملك قد أتى ربما ليفهم اله رئيس الدير أكثر أثناء المشهد التالي ، حينما تم تجريد جيولا من ملابسه و لبس بعناية ملابسًا ملكية. بعد ذلك أعطى جيولا سيف الملك ، والذى أخذه جيولا حتى يباركه له رئيس الدير بقوله: " البركة على هذا السيف ، لتكون قوية لكي تسحق الأعداء.

وحينما قدمت الملك استقبلت بوضوح على أنها مسرحية أخلاقية مباشرة وكانت تتناول أيضًا الرغبات المتضارية لرئيس الدير، الذي كان يرغب في إرسال جيولا إلى الموت العظيم في المعركة ولكن حزن أيضا بشدة على فقدانه : "أيها الملك ، لقد أعطيتك أغلى جوهرة كانت في بيتي . فأنا أحب هذا الغلام الذي هناك" (٦٣) فعندما قال رئيس الدير هذا الكلام كان جيولا لا يزال على قيد الحياة ، و لكن ما دفع رئيس الدير في كلامه هو معرفته الحزينة أن الحب يمكن التعبير عنه فقط باستخدام الماضي البسيط. وذلك عندما علم أن جيولا ذاهب إلى الحرب وانه لن يعود و أن رئيس الدير لن يستطيع أن يعبر عن حبه له، والذى فعله بعد إلباس جيولا ملابسى البلوغ لن يحققه ، ويطوقه بسيف رغم أنه صغير جدا على استخدام السلاح بسهولة. وبشكل بارز فإن تضحية جيولا لم تشف فقط أحزان رئيس الدير ولكنها أيضا جعلت الملك ، الذي لا يزال حتى الآن متحيرًا ومرعوبًا بسبب خطه رئيس الدير، يفهم ويشارك حب رئيس الدير للغلام. فعندما حضر جثمان الغلام على المسرح، فإن الملك بنفسه هو الذي عبر عن رغبات رئيس الدير:

رئيس الدير:

(رافعا السيف من النعش) خذ السيف.

الملك:

لا ، سأجعله معه . فالملك ينام مع سيفه . فهذا كان ملكًا شجاعًا. (ويأخذ الملك السيف من رئيس الدير و يضعه مرة أخرى على النعش. و ينحني له) ويقول أدين

لك بالولاء ، أيها الملك الميت، أيها الغلام المنتصر؛ أقبلك، أيها الجسد الأبيض، لأن طهارتك هي التي خلصت شعبي . (ويقبل مقدمة جيولا نانيوم). فكلام الملك كان موجها ليس إلى جيولا نفسه بل إلى " جسده الأبيض"- وهى الجملة التي ظهرت كثيرًا في كتابات بيرس والتي تدعى أحقيتها لمكانة الصفات التي كان يستخدمها هوميروس . وهكذا ، على الرغم من أن جيولا قد تم اختياره بسبب نقائه الروحي فإن طهارة جسده هي التي حررت الشعب - أو ربما بالأدق ، حررت رغباتهم له.فالإرشادات المسرحية لهذا المشهد لم تقل شيئا عن الجسد نفسه، ولكنها وضعت الألحان الراقصة للممثلين الآخرين ؛ فالنعش في وسط المسرح ، في حين أن مجموعة من النساء يندبن حوله . فإذا أخذنا في الاعتبار التأكيد الموجود في إنتاجات القديسة أدنا على تحقيق "الروعة الجمالية" المعروفة عن بيتس . (تروتر١٥٥) - وحقيقة أن هذه المسرحية كان يمثل أدوارها الطلاب لجمهور يتكون معظمه من أولياء أمورهم بشكل عام - فمن غير المحتمل أن جروح جيولا قد تم تقديمها في أسلوب واقعي وتصويري ، فوصف الجسد في كلام الملك أزال اى دليل على العنف ، فما هو إلا فراغ ابيض.

وبالتالي في حين أن جسد جيولا كان معروضًا، لم يكن موته ظاهرًا ، فهذا ليس جسد جيولا بقدر ما هو صورة مثالية لروح جيولا الراحلة . وبشكل متناقض وتوجه كل من الملك و رئيس الدير لروحه الخالدة من خلال التعامل مع

جثه هامدة ؛ وهذا هو التناقض الذي يجعل تلك القبلة ممكنه. إن جسد جيولا الآن و هو مسجى في النعش، ونقى ومصون بما فيه الكفاية، ليلقى تلك اللمسة دون أن تتلوث ؛ والقبلة نفسها بدلا من أن تجعل مانحها آثمًا أصبحت رمزًا لطاعة الله .

إن الحالة الغريبة لجسد جيولا - مادي ولكن لا يمكن لمسه ، هامد ولكن ليس ميتًا ، ملموسًا ولكنه مثاليًا - هو ما يجعل هذا التحول ممكنًا؛ وهذا هو الدرس الذي يقدمه بيرس في كتاباته السياسية عندما أصبح التزامه الجمهوري أكثر كثافة . إن الوفاة تطهر الجسد وذلك لأن الجسد لم يعد يستطيع أن يصبح عامل فساد عندما تخرج الروح منه. وفى الوقت نفسه، إذا كان الجسد مسموحًا له أن يصبح جسدًا ، فإن اى رغبة معبرة عن ذلك ، يجب بالضرورة أن تكون شهوانية بحته و بالتالي فاسدة. إن تمثيل المشهد بهذه الطريقة يعنى أن ما على خشبة المسرح ليس جسدًا ولا روحا ، بل شيئا ثالثا ، صورة تتأرجح بين قطبين من هذه الازدواجية توجد في منطقه غريبة غامضة حيث تكون القبلة ممكنة الحدوث.

و من ثم، يتم التضحية بجيولا كي تؤدى هذا المشهد الأخير. فإن كان مات ظاهريًا من اجل المملكة فقد مات أيضا من اجل رئيس الدير. إن الموت الذي يحرر رجال الملك من أعدائهم يحمى أيضا رئيس الدير من صراع لا يستطيع أن يحله بطريقه أخرى . وإذا كان الغرض السياسي من تضحية جيولا يبرر قرار

رئيس الدير فإن حبه كانت ليقدس رغبة الملك . استبدال جيولا للملك ، استعاضة رئيس الدير عن دوافع الملك الأكثر دنيوية والتي بالضرورة تكون غامضة بحب وخشوع جيولا . الملك لا يفهم أهمية ذلك ولكن المساهمين المتطوعين الأيرلنديين يفهمون : الطريقة الوحيدة لجعل مقاومة العنف مقبولة لجمهور القراء هى بوضعها بين أيدي رجال توماس دافيس الصالحين . والشيء الوحيد الذي يجعلهم نزيهين ومضحيين كفاية لأن يكونوا صالحين كان الحب . الملك قد يوفر إشارة مبكرة لقمع حركة بيرس وإعاده توجيه وتحويل رغباته التي قد تأتى في نهاية المطاف لخدمة أهداف الحركة الجمهورية.

عندما قدمت مسرحية "الملك" على مسرح الآبي بعد ذلك بعام ، كان رد بيتس وآخرين بما فيهم جوزيف هولواى ردًا إيجابيًا . فيبدو أن قصة الفداء قد قامت بعملها ، ترجمت رغبة بيرس بشكل بارز ومقبول لوالدي القديس أندا وللنقاد الأكثر موضوعية. بالطبع كما يشير روث دودلى إدواردز المسرحية قُدِمَت بالأيرلندية والذى جعل هناك نصًا ثانويًا لمعظم الجمهور حتى أنه كان يوجد أكثر من نص. أما بيرس فكان يرى أن مسرحية (الملك) أثارت بعض الأسئلة التي يصعب الإجابة عليها وأن أسطورة الطفل الشهيد كانت غير قابلة للحل. وتوحي مسرحية "السيد" التي كتبت في عام ١٩١٥م أو قدمها أيضًا أولاد القديس أندا، إلى أنه كلما زاد انشغال بيرس بسياسة الجمهورية، كلما اقترب أكثر ليتعرف على رغباته ولكن ليس بالقرب الكافي لتقبلها. و قد كتبت (المغنى)

بعد عدة شهور تبين أنه يتمسك أكثر بالنسخة الجمهورية للنموذج القربانى كطريقة أكثر فاعلية لإعادة توجيه تلك الرغبات.

و مسرحية "السيد" هي قصة رمزية عن الإيمان و حبكتها المسرحية أكثر بساطة من نظيرتها في مسرحية " الملك" فسياران، و هو مبشر مسيحي يعيش في دير في أيرلندا، يتحداه الملك داير شقيقه في الرضاعة . يطلب داير من سياران أن يثبت له أن المسيحية هي الحق عن طريق سؤاله الله أن يعطيه علامة. عندما رفض سياران هدده داير بأن يقتل أفضل تلاميذه (ايولان بيج) إذا لم يرسل الله ملاكًا لينقذه . ايولان يدعو رئيس الملائكة ميكائيل الذي يظهر، وفى حين يركع داير للملاك يموت سياران. وبالتالي قام بيرس بتنقيح قصة القربان ليموت الكبير و ليس الطفل المرغوب فيه هو الذي يموت. وهذا التغيير يعكس ما يبدو أنه إحساس متزايد من الارتباك والشعور بالذنب مرتبط بأحاسيسه تجاه طلابه .

على الرغم من استعداده لمقابلة الملك دون سلاح وأن يموت فى سبيل ما يؤمن به إذا تطلب الأمر إلا أن سياران كان يشعر بالانزعاج للشك الذي يعتريه. يذكر آرت أن سياران كان يصلى باستمرار من اجل "الروح التي كانت في خطر" ؛ الشكوك التي كانت تشير إليها التعليقات الجانبية لسياران بأن هذه الروح من المحتمل أن تكون روحه. عندما كان وحده مع ايولان وكان ايولان يعلن أنه سوف

يدعو ملائكة السماء لمساعدة "روح أى صديق عزيز لي " حينما تكون في خطر، رد سياران (الخطر قريب) (٩٠) . يشير هذا الكلام في ظاهره إلى مواجهته الوشيكة مع داير، ولكن سياران كان أكثر قلقًا من أجل صراعه الداخلي : (لا أخاف من مقابلة الملك ولكن من الذي لا يخاف من نفسه؟) (٩٢)

تم التعبير عن تلك الشكوك في عبارات الإيمان الديني لسياران: " تمتد روحي وتجد الجنة خاوية" (٨٩) ولكن ذلك الإيمان اهتز أكثر بعدم اليقين المعرفي . فأحد طلاب سياران و اسمه "مين" علق على حقيقة أن ايولان هو المفضل عند سياران ؛وقد رفض رأى الأولاد الآخرين عندما نظروا بازدراء إلى (قلب ايولان المفعم بالرجولة) :

مين:

انه يملك جسدًا أبيضًا جميلاً ولذلك كلكم تحبونه. نعم السيد و أنتم . لا يوجد نساء هنا ، لذلك نحن نوجه حبنا لايولان الصغير.

رونان:

(يضحك) لماذا؟ أنا عنفته بالأمس لأنه وضع شيئًا ما تحت عنقي

مين :

الرجال أحيانا يعنفون نساءهم يا رونان. إنها إحدى طرق الحب.

إن العلاقة بين أزمة إيمان سياران وبزوغ معرفته لرغبته تم التركيز عليها أثناء درس سياران لتاريخ الكنيسة . عندما دافع ايولان عن أولوية بيتر بين الرسل وخاصة على بول ، رد سياران بأكثر جزء مؤثر وجاد في المسرحية :"لقد قال بول أشياء عديدة قاسية وقاتمة ، لكن عندما ستفهمه يا ايولان ستحبه " (٨٠).

بين تلك الأشياء القاتمة توجد مقاطع من الكورنثيين والرومان يدين فيها بول نشاط المثلى الجنس . فبدفاع بول عن أفضل تلاميذه ، يبذل سياران أقصى ما في وسعه ليقبل إدانة بول وإطاعة حظره ، ويلمح إلى انه عندما يترك ايولان سن البراءة سوف يسعد بوجود بول ليقف بينه وبين رغبته . ومع ذلك فـ "بول" ليس كافيًا في النهاية ؛ سياران يحتاج لأكثر من إثبات تام لقوة وسلطة السماء لتجعله آمن من نفسه . بالرغم من أنه أخبر ايولان أنه " لو كان ذلك ضروريًا ....لحماية روح كانت في خطر .... تعلمنا أنهم يأتون في وجود جسدي ، وهذا يجعلنا نراهم ونتحدث إليهم" (٨٩) ، إلا أن الملائكة لم تستجب لدعوات سياران ، فأعلن عن يأسه : " إني أرى أن سفري كل تلك المسافة كان دون جدوى" . لا يستطيع المرء أن يهرب من شيء موجود في نفسه (٩٠).

إن ما أنقذ سياران أخيرًا ليس تضحيته الشجاعة .في الواقع لقد عامل داير عرض سياران بالطريقة نفسها التي سيصف بها المراجعون فيما بعد تضحية بيرس: كآخر لفته مسرحية لرجل يائس وضعته صراعاته الداخلية في موقف

المهرب الوحيد منه هو الموت ."الرجال يموتون من أجل أشياء مزيفة و سخيفة شريرة.... بالرغم من أنك كنت ستموت هنا بفرح وضحك ، لن تثبت أن قضيتك قضية حقيقية . ولكن تم إنقاذ سياران من عمل تلك الإيماءة الفارغة عن طريق ميكائيل، الملاك الذي استدعاه ايولان ليلبى آخر تحدٍ لداير.

الحقيقة أن استدعاء ايولان لميكائيل وليس جبريل أو اوريل ليس مصادفة. فقد وصف ميكائيل في الإرشادات المسرحية على أنه "محارب عظيم " ؛ كما كان داير يسميه "الجندي". و كذلك كان خطاب ميكائيل يركز على وظيفته كقائد جيوش الله الأول ."أنا هو الذى يسارع . أنا هو الذى يسير أمام سرية الفرسان. سأحمى الناس من التراجع عندما يأتي الشيطان في الحرب.أنا هو الذي يحول ويعاقب. أنا هو قائد عباد الله (٩٩). إن ميكائيل ليس مجرد ملاك ؛ إنه متطوع، ووصول ذلك التجسيد للفحولة الأيرلندية هو ما يعطى سياران المخرج الذي كان يبحث عنه. سياران يموت معلنًا رؤيته للمعركة القادمة :السيرافيم والشيروبيم يقفون مستعدين بالجياد. أنا اسمع رعد مجيئهم ..أوه منتهى الروعة! (١٠٠). لقد تدخل جانب الدفاع عن ذكورة المتطوع لإنقاذ جانب التضحية بالذات ؛ فالجندي يفدى المحب بحشد سياران في صفوف عباد الله ، ،حيث لن يصبح في حاجة أو رغبة لايولان .

و من ثم ، ما لدينا في نهاية مسرحية "السيد" هو صورة لما تعنيه مشاركته للمتطوعين والإخوة الأيرلنديين الجمهوريين لبيرس شخصيًا، بأن يصبح رئيس

الدير و الملك ، أن يصبح سياران و داير . فقد رأى بيرس فرصة ليس فقط ليستخدم رغباته في خدمة المجتمع ولكن ليصلح المشكلة التي خلقتها محاولته الأولى لتغيير الاتجاه . كمبتدىء في المتطوعين الذكوريين ، منح بيرس أخيرًا الفرصة ليعبر عن حبه ورغبته للرجال البالغين الآخرين - و هي فرصة تظهرها مسرحية " المغنى" و تبينه و هو يتشبث بها بشغف.

و قد كتب بيرس مسرحية "المغنى" في خريف ١٩١٥م عندما ألقى خطبه الثلاث الشهيرة على وولف تون، وروبرت ايميت ، وأدونوفان روسا ، ولكنها لم تمثل على خشبة المسرح أثناء حياته. و لا شك أن ذلك كان سببه انشغال بيرس بعمله السياسي ، ولكن كان سبب ذلك أيضًا أنه لم يكن من الممكن تمثيل المسرحية عن طريق أولاد القديس أندا: فمسرحية "المغنى" تتميز بين مسرحيات بيرس بعدم وجود أجزاء بها للأطفال . فمكان الحدث - قرية ريفية بها مجموعة منظمة من الرجال تنتظر " الكلمة" ليتظاهروا ضد "الغل والحقد". ولكن و رغم محاولة المسرحية أن تظهر الجو الأسطوري، فإن هؤلاء الرجال الذين يتقابلون في الليل، و يتدربون في السر وينتظرون الكلمة من المدينة من الواضح أنهم متطوعون. و أن ماكدارا "المغنى" الذي تحرك قوة صوته السحرية القلوب والعقول من سامعيه يبدو أنه يمثل تخيل بيرس لدوره في الحركة الجمهورية. والآن باتخاذ بيرس هذا الدور يستطيع تغيير أن يحول تلك الرغبات الإشكالية إلى شكل آمن ، يمكنه استعاده العلاقة مع الجنس الآخر عن طريق

قصة حب مع سايل التي - بالإضافة إلى أم ماكدارا - تكوِّن الشخصية الأنثوية الوحيدة في المسرحية .

ذلك هو الشفاء الوحيد المحتمل بعدما نُفى ماكدارا عن مجتمعه وقد مر بفترة طويلة من عدم الثقة بالنفس والعزلة ، واليأس الذي شفى منه عندما اعتنق السياسة.

ويلاحظ معلم ماكدارا العجوز انه بالرغم من أن ماكدارا كان ممتلئًا بالحب والحكمة قبل نفيه ، إلا أن "المنفى جعل منه رجلاً أفضل" . لقد وجد فائدة لحبه الفظيع الذي من شأنه أن يقلل من القلق لمجتمعه واقل تدميرًا لماكدارا ذاته . إن قصة تجوال ماكدارا كما يرويها لنا هي قصة تحوله من حالم و شاعر إلى جندي وخطيب، و هو التحول الذي يتم في وقت واحد و لا يمكن فصله عن تحوله من عاشق إلى مقاتل .

فقد كافح ماكدارا وتغلب أخيرًا على الشكوك نفسها التي عانى منها سياران. إذ أنه عند عودته للمنزل أشاد بجمال سايل و أوضح أنه لم يلاحظه من قبل:

كنت اعتقد أن كل الجمال يوجد في القلب، و أن الجمال سر يمكن أن يُرى فقط بعيون الخيال، أو في حلم لعظمة لم تخلق بعد . كنت أُعلم نفسي أن الجمال الجسدي شيء غير مقدس.حاولت أن أحافظ على قلبي بكرًا بتوليًا؛ وفى بعض الأحيان في شارع المدينة عندما كنت أتوقف لأنظر إلى الأطراف البيضاء

لبعض الأطفال جميلي المنظر واشعر بالألم الذي يجلبه مشهد الجمال العظيم ، كنت أتمنى أن أستطيع أن أعمى عيني لأبعدهما عن مشاهد كل شيء يغريني (٢٦ -٢٧).

هنا يصف ماكدارا العملية نفسها التي تبلغ تصريحات بيرس للفلسفة التعليمية للقديس أندا والتي تقود الحبكات المسرحية . و لأنه أدرك في المراحل الأولى أن رغباته "غير مقدسة" ، فقد حاول أن يبقى قلبه بتوليًا " وذلك عن طريق تحويل الرغبة إلى رغبة روحية وتوجيهها للقلب بدلاً من الجسد. وهذا بدوره أدى إلى تصويره للأطفال تصويرا مثاليًا، فيراهم يملكون جمالاً روحيًا معبرًا من خلال جسد لم يخضع بعد للوقوع في الازدواجية. ومع ذلك، سرعان ما يشعر بألم المعرفة - و هو أن جمال الأطفال جسديًا وان رغبته فيه شهوانية - وانه يستطيع ان يتجنب الرغبة كليًا عن طريق إبعاد كل المناظر التي تثيره.

يعود ماكدارا إلى المنزل مدركًا أن نضاله ليبقى نفسه " باردًا وعفيفًا كقمة جبل عال"، (٢٧) محكوم عليه بالفشل . فبعد فقدان ماكدارا لوظيفته بالمدرسة الكاثوليكية، يصبح مدرسًا خصوصيًا. و في وسط وصفه لصداقة عمرها سنتان مع تلميذه الوحيد ،(طفل فاتن) يتساءل ماكدارا عن فكرة الرجل الذي يستطيع أن يعيش بالروح فقط: "نعم يقولون إن الانشغال بالأشياء الروحية أفضل من الانشغال بالأشياء الجسدية ولكني لست متأكدًا يا سيدي. هل رؤية الجمال

فقط ترضى الرجل؟(٣٠-٣١) ولكن ماكدارا استطاع أن يحمى نفسه من التلميحات مثل مين ، بتشكيل علاقته لتلميذه بعبارات أمومية:

أحيانا أعتقد أن أعظم شيء هو أن تكون امرأة وأن تخدم وتعانى كامرأة. ولعل هذا هو سبب شعوري بالفخر والروعة لأني معلم، فالمعلم يفعل ذلك. فقد أعطيت للفتى الصغير من لحم ودم وأنفاس حياتي. أطعمته لبن عطفي، نفخت فيه روحي (٣١).

يعكس هذا الكلام نموذج التعليم "التربوي " الذي طوره بيرس في كتاباته التعليمية، حيث سمح لماكدارا بالاتصال البدنى مع تلميذه الذي يتوق إليه، دون أن يوصم بعار الرغبة الجنسية. ولكن ماكدارا يستطيع أن يظل رجلاً رغم قيامه بهذا الدور المؤنث ، و ذلك من خلال أن يحذو حذو المسيح ، النموذج الأول للشهيد الذكر. فعلاقته الأمومية مع تلميذه يمكن وصفها في سياق علاقة المسيح مع تابعيه ، فقد أطعمهم " لحمه ودمه" وألهمهم بروحه المقدسة. لهؤلاء الذين قد يفقدون الصورة يقدم بيرس الفقرة بمقارنة صريحة بين ماكدارا والمسيح:" لابد للمعلم الحقيقي أن يعانى ويعمل ، يجب أن يكسر الخبز للناس " ، يجب أن يذهب للجسملنيه ويصعد فى عناء منحدر جولجوثا" (٣١).

فتلك إذن هي النسخة المسيحية من قصة الفداء ، التي تسمح لماكدارا أن يترجم رغبته في الاتصال الجسدي بتلميذه، إلى هذا الشكل المقبول. فهو فقط يستطيع أن يضع نفسه في دور الأم بتوحده مع الشهيد الذي يستطيع بذكوريته

اشـتـمـال تلك القـدرة الأنثـوية على " المعـاناة والفـعل" ، والذى يضـحى بحـيـاة مـحـافظة ومـتـجـددة دون جنس علنى. ومع ذلك وإلى حـد كـبـيـر، فـإن توحـد مـاكـدارا مع المسـيح ليس بدافـع من ورعـه وإيمـانه ولكن كطريقـه للتـغلب على شكوكه . إن رغبـة مـاكدارا في أن يأخـذ دور المسيح ينبع من إخفـاقه الأخيـر في الإيمان:

ذات مـرة عندمـا كنت راكـعًـا بجـانب صليب كيلجـوبين، أتضح لـي وضوحًـا مخيفًا أنه لا يوجد إله. لماذا أصلى بعد ذلك؟ انفجرت فـي نوبة من الضحك على حماقة الرجـال الذين يعتقدون بوجود الله . شعـرت برغبة فـي الجري في القـرى والصراخ عاليًا " أيها النـاس كل ذلك خطأ؛ لا يوجد إله"(٣٣).

يتعـافى ماكدارا من حالة اليـأس تلك ، ليس بعودة إيمانه بالله ولكن بالتـصرف مثل المسيح. إن ما تقدمه له قصة الفداء المسيحية ليست أمـلاً كبيرًا في الحياة الأبدية في الآخـرة، بقـدر مـا هي طريقـة يحـول بهـا رغبـاته لشـيء يستطيع أن يعيش به هنا والآن.

بالطبع، تعنى قصة الفداء المسيحية أن ماكدارا سوف يموت ؛ ولكن من وجهة نظره تلك ليـست عـقـبـة . يسـتطيع مـاكـدارا الآن أن يقـسم بحـبـه لسـايل دون الحاجة لاتمامه . لقد ذهب لمعركة دون قبلة الوداع :"كنت أريد قبلتك على شفتي، سـايل بالإضافة إلى أمي وكولم. ولكني سـأنكر ذلك على نفسي "(٣٩). وبالتـالي الدور الذي افـترضـه مـاكدارا يسـمح له بطرح ادعـاء اشـتهـاء الذكورة دون تنفيـذ

ذلك. و الأهم من ذلك ، انه يسمح له بأن يحب ويُحَب من قِبل رجال آخرين . و كما يغنى المغنى ، فإن ماكدارا يلهم العشق الذي أصابه من تلميذه ، في مستمعيه البالغين :"انه يملك صوت البوق الفضي وكلمات رائعة تصيب الناس بالبكاء"(١٦). عندما قال ماأويلشياكلاين لماكدارا " اظهر نفسك للرجال الذين ينتظرون كلماتك" ، يتعرف عليه ديارميد على انه المغنى و يصعد لماكدارا ويقبل يديه (٤١). و بعد أن تمنح ماير بركاتها لماكدارا ، يأتي كل الرجال الآخرين ليفعلوا الشيء نفسه. و بالرغم من أنه في مسودة سابقة للمسرحية، يكون سايل وكولم آخر من يقبل يد ماكدارا ، فإن بيرس ينقح هذا المشهد حيث لم يشارك كل منها في ذلك. فضلاً عن قبلة أمه ، فإن القبل الوحيدة التي أخذها ماكدارا معه للمعركة كانت من تابعيه الذكور.

و بتقديم نفسه كقربان للغضب "كما تعلق المسيح عاريًا أمام الرجال على الشجرة" (٤٤) ، فإن ماكدارا حل المشكلة التي رأيناها تتطور في صحيفة "المتطوع" . و بخطبته أثار المشاعر الخاصة بالحرية الأيرلندية التي ستحرك الناس للفعل، كما أن رغبته في الموت من أجلهم الآن، تحول تلك العاطفة إلى حب، و لأنها موجهة من شخصية كاريزمية تتمتع بالوسامة، فإنها ستكون أكثر قوة من مجرد تبجيل ماضي أيرلندا والشهداء المفقودين. و لأنهم يعرفون ويحبون ماكدارا شخصيًا فلن "يوجد رجل لا يلبى دعوته" . و كما في مسرحية "الملك" إن الناس يعبرون عن ذلك الحب فقط في حالة التأكد من أن ماكدارا ذاهب لمعركة. ولأنه على وشك الموت ، فإن ذلك الحب لن يتحول إلى رغبة

قضى ماكدارا حياته كي يهرب منها. إن ماكدارا يحفز رجال بلدته على الحب الذي سيدفعهم للشرف ولكى يعيدوا تضحيته وإخلاصه لقضية الحرية الأيرلندية. ولكن ذلك لا يمكن أن يكون مرضيًا لأنه متصل برجل ميت بالفعل وليس متاحًا كمادة للحب.

ومن ثم ، فإن مسرحية "المغنى" بيان واضح لما قدمته حركة القوة الجسدية لبيرس على المستوى الشخصي بفرصة التعبير عن الحب للرجال الآخرين دون أن يجد نفسه متهمًا بالانحلال والانحراف. ذلك بسبب أن مسرحية "المغنى" تراجع المتطوعين والموقف السياسي المعاصر بدلاً من البقاء في العالم الأسطوري للخرافة السلتية. التي تزعم أن بيرس قادر على وضع نفسه في مكان جيولا ليقدم نفسه كقربان مقابل السماح لتحويل رغبته من الأولاد إلى الرجال . إن الحماسة التي اقترنت بهذا الحل رغم أن ذلك سيتطلب موته، تبين كيف كانت تلك الرغبة ملحة ، كيف كانت قوة المحظورات ضدها وكيف كان مزعجًا لبيرس أن يعرف أن تلك الرغبات كانت تشكل علاقاته مع طلابه .

و من ثم ترتبط صحوة بيرس السياسية بشكل واضح في تلك المسرحيات بفهمه المتغير لحياته الجنسية ؛ وأن نسخة النموذج القربانى الذي يطوره هنا هو الذي أفسد ذلك الارتباط . وفي الوقت نفسه، قد يكون من عدم الدقة استنتاج أن السياسة في أعمال بيرس كانت الذريعة ، بينما كان نشاطه الجنسي هو المحرك الحقيقي لنشاطه. و في الواقع، إن تلك المسرحيات

والاتجاه الذي ناقشناه في صحيفة "المتطوع الأيرلندي" يبين أن كلا الأمرين مرتبطان ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. إن اهتمام بيرس وحبه للثقافة الأيرلندية ومفهومه عن الشعب الأيرلندي يعود إلى فترة المراهقة حيث تفجرت طاقته الجنسية. رفع القديس إندا من شأن رغبة بيرس في المحافظة على اللغة الغالية والثقافة السلتية، كما حدث في "حبه الشديد للصبيان" . إن دخوله السياسة الجمهورية هو نتيجة طبيعية لحياة كرست لحماية الروحانية الأيرلندية من الماديات البريطانية. إن حقيقة أن سياسة الفداء قدمت له أيضًا وسيلة للحياة والموت بأسلوبه الجنسي، تبين إلى أي مدى شكل تاريخ الاحتلال الأيرلندي والمقاومة الخبرة الأيرلندية للجنس والرغبة.

إنني في وصفي لكيفية خسارة بيرس للمعركة ضد خوفه ورغبته ، لا أحاول أن اقلل من شأن التزامه السياسي .إن ما أريد قوله هو انه في حالة مناقشة الثورة ، كان على الكتاب الجمهوريين أن يعيدوا تعريف مفهوم الذكورة للرجال الأيرلنديين؛ حيث ألقى إعادة التعريف الضوء على عدم ثبات وعدم ترابط الهوية الجنسية ، بطريقة مثيرة للقلق العميق .ففي المسرحيات ، تهدد المسائل الشخصية بحجب السياسة ؛ أما في خطب بيرس السياسية المؤثرة ، هناك نوع من التوازن . و في الحقيقة ، تستمد قوة خطابه من اندماج رغبته الشخصية والأيدولوجية السياسية - حيث يعتقد أنه بتحرير نفسه يستطيع تحرير أيرلندا- وتطبيق بيرس للعملية نفسها التي تحول رئيس الدير إلى ماكدارا إلى قصة قربانية أتاح له حل مشكلة المتطوع الأيرلندى.

إن ما يميز عمل بيرس عن المنشدين الذين امتدحوا تون و إيميت أو الكتاب الذين حثوا المتطوعين على أن يحافظوا على يقينهم بالموتى المقدسين ، هو قوة العاطفة، عاطفة ليست ببساطة حبًا معنويًا للحرية أو لأيرلندا كمفهوم، بل تتخذ فردًا بشريًا فانيًا مادة لها. و في حين يعتبر كتاب آخرون تون و إيميت و دافيز مجرد أسماء، و قصص، أو رموز ، فإن بيرس يعتبرهم واقعيين، و قد كانت خطبه تجيش بالرغبة في معرفتهم كأشخاص و ليس كأساطير. فبمقارنة خطب بيرس عن روبرت إيميت بخطبة أخرى عن روبرت إيميت ألقاها ماكبرايد في مارس من عام ١٩١١م في بلفاست، و نشرت في صحيفة " الحرية الأيرلندية"، من السهل إدراك تميز بيرس و تفوقه كمتحدث. فقد بدأ ماكبرايد حديثه بأن حافزه هو " التعاطف مع مثاليات إيميت" ، لكنه سمح للآخرين بالإدلاء بشهاداتهم عن إيميت نفسه، مستشهدًا بتغطية إرفبح عن ذكريات محاكمة إيميت و أحد تلامذته السابقين. و قد كان جل خطابه مأخوذًا من حكاية مفصلة عن التمرد الحقيقي الذي عوقب إيميت بسببه ، و يحكى فيها كيف أحبطت المؤامرة بسبب "عدم النظام، و العصيان، و الثمل و عدم الانضباط من جانب رفاق إيميت". وأنهى خطبته مكررا القاعدة الفدائية نفسها: " يجب كتابة شاهد قبر إيميت بحروف من دم. لم يكن لشهدائنا أن يموتوا بلا جدوى" (٢-٣). ومن ثم، فإن منهج ماكبرايد هو التركيز على الجانب العسكري و الحربي للنموذج المثالي للذكورة. أما بيرس فيتبنى منهجًا مناهضًا، حيث لم يتحدث كثيرا

عن الهجوم سوى أنه كان هجومًا فاشلاً. وهذا الفشل في الواقع هو ما يعلى من شأن إيميت:

ومع ذلك، ترك لنا ذكرى مشرفة عن ذكرى براين المنتصر في كلونتارف أو أون رو المنتصر في بينبارب. إنها ذكرى مثل فداء المسيح في سموها. فقد قدم له كل غال و نفيس، لكنه ترك كل شيء و اختار الموت" (٦٩).

إن هذه الذكرى ذكرى "مشرفة" لأنها تحافظ على الطبيعة المزدوجة "الرجولة المثالية" التي يجسدها الشهيد: قد تكون وطنية إيميت "شيئًا فظيعًا يحث الأجيال على محاولات دموية خطيرة" ، لكن أصلها قد يكون "أصلاً طيبًا". فالوطنية حب أكثر منها غضب، و تكمن عظمة إيميت في قدرته على شحذ هذا الحب في الرجال الأيرلنديين الآخرين: " فجزء كبير من الوطنية هو تذكر للرجال الأبطال الموتى، و محاولة انجاز بعض المهام التي لم يستطيعوا انجازها (٦٦). و إلى الآن، يلتقط بيرس ما رأيناه في صحيفة " المتطوع الأيرلندي" و يترجمها إلى عبارات مسيحية كاثوليكية : إن تضحية إيميت مثل فداء المسيح، و تطهر ذاكرته، وأتباعه من الرجال ، و الشيء الخالد الذي يسمى الوطنية الأيرلندية". إن ما يميز هذه الخطبة هو تركيزها على شخص إيميت - روحه و جسده . إن وصف بيرس لـ "إيميت" عند لحظة موته كان وصفًا مثاليًا ككل شيء في صحيفة " المتطوع الأيرلندي" ، لكنها أيضا مشحونة بجانب شخصي و عاطفي لا يمكن قراءته في المعالجات التقليدية في عظماء موتى إيرين:

في الفضاء الشاسع لشارع توماس، تجمهر عدد كبير في صمت، و أمام كنيسة القديسة كاثرين ، أقيمت مقصلة على منصة، و صعد إليها شاب في هدوء و صمت و هو يبتسم، فقد كان شجاعًا كما يقولون. و لم يصدر عن الجمهور أي تصفيق أو صيحات رغم أن هذا الشاب سيموت من أجلهم. لم يجرؤ رجل من الحاضرين أن يقول له بصوت مسموع "بارك الله فيك، يا روبرت إيميت". فعلى دبلن أن تغسل دماء هذه الذكرى المخزية لهذا الصمت(٧٠).

وقد كانت هذه الفقرة واحدة من فقرات كثيرة أعاد فيها بيرس سرد حلم وصفه في آن ماكاموه:

> حلمت أن أحد تلامذتي، و هو أحد صبياننا في كنيسة القديس إندا، يقف وحده على منصة حولها جمهور كبير من الناس، و فهمت أنه على وشك الموت لسبب عظيم .... كان الصبي فخورًا و فرحًا بشكل غير عادى، رافعًا رأسه مبتسمًا.... و نظر الجمهور الكبير الصامت للصبي بشفقة و تعجب، أكثر من الموافقة... قد يكون من السهل الموت أمام جمهور ثائر : لكن ليس من السهل الموت أمام جمهور صامت غير متعاطف (مقتبس في ادواردز ١٤٣).

في حلم بيرس احتضن أحد رفقاء الصبي الشهيد و وضع الغمامة على عينيه قبل إعدامه، فهذه الإشارة هي ذروة الحلم، و هي اتصال الذكر بالذكر الذي يرسمه الحلم و الذي يراه بيرس "كتعويض كاف للصبي عن لامبالاة الجمهور". وعلى كل فإنه في قصة إيميت لا يوجد هذا التعويض.

فاستخدام بيرس لحلمه في هذا السياق تغير صورة العلاقة بين الشهيد وشعبه - فقد لا يزال إيميت أسطورة و نصف إله، لكنه أيضًا رجل كان موته مريرًا ووحيدًا و ذلك بسبب فشل الجمهور فى أن يظهر "الوفاء و التعاطف الأخوي تجاهه" (مقتبس في ادواردز ١٤٣). ف "الخزي" الذي أصاب دبلن هو فشلها في أن تبادله الحب.

إن تحول الوطنية من التبجيل الواجب للموتى العظماء، إلى شكل من "التوحد الروحاني" يقدس فيه الوطني الحي عبر الحب الذي يربطه مع روح الشهيد ، هو دافع بيرس الحقيقي. إن صورة "التوحد الروحاني" المجازية ، و التي ظهرت في وصف ماكدارا لعلاقته مع تلميذه تم استثماره بالتفصيل في خطبة بيرس التي ألقاها على قبر والف تون في يونيو ١٩١٣م، ونشرت في صحيفة "الحرية الأيرلندية":

> كانت روح هذا الرجل لهيبًا مشتعلاً، لهيبًا حماسيًا، و كريمًا، و نقيًا و التوحد معها يعنى الوصول إلى تعميد جديد، إلى بعث وطهارة.......(بى دبليو اس ٥٦).

إن العنصر الجنسي في الصورة المجازية لمسرحية "كاثلين نى هوليهان" لابد أنه يمكن تطبيقه هنا؛ لكن أصبح ذلك البعث "بعثًا" يحدث بين علاقة وثيقة بين رجلين، و هي اتصال "غرامي"، بين الشهيد و بين الرجل الأيرلندي. و يتضح هذا الجانب الإباحى لهذا "التوحد" عندما يطلب بيرس من جمهوره ألا "يقدسوا تون

كقديس"، بل "يحبوه كرجل"، و هو ما كان يقوم به بيرس ذاته: "بالنسبة لي، كنت أفضل أن أعرف هذا الرجل أكثر من أي رجل سمعت أو قرأت عنه..فقد كنت دائما أحب مجرد اسم توماس راسل لمجرد أن تون كان يحبه". (٥٧ -٥٨).

و ربما كان تون عاشقًا و متحمسًا، إلا أنه مات منذ مئات السنين، و وجه إليه الاتهام كما وجه لأغنية بيرس الغرامية . و كان على "التوحد" الذي يريده أن يظل روحيًا أكثر منه جسديًا، لأنه لم يعد هناك جسد. وبهذا حل بيرس المعضلة التي أثارتها "المتطوع" عن بناء الذكورة: فبدلاً من الانتشار لتشمل مجندين آخرين، يكمن تركيز طاقة المتطوع الجنسية على الشهيد، و الذي هو بشر في معالجة بيرس يستحق الإعجاب. و طالما لا يمكن لهذا الحب أن يسفر عن اتصال جسدي جنسي، فلا يمكن اتهام المتطوع الذي يحب تون بالانحلال أو الخنوثة. بل على العكس، هذا النوع من حب المثليين يتم تحويله إلى حب روحي نقى. فيمكن للمتطوع أن يجرب التضحية بالذات، و كذلك الحب المثلى دون أدنى خطورة لذكورته، والتي تتأكد من خلال تكريسه للكفاح المسلح.

ويستطيع بيرس أن يزيد هذا الحب أثناء حفظه لذكورة الوطني، لأنه استطاع أن يخفى جسد الشهيد . فـ "ولف تون" كرجل موجود وغير موجود هناك- حقيقى بما يكفى لإلهام حب بيرس وحب مستمعيه، و مثالى بما يكفى للحفاظ على ذلك الحب روحيًا ومقدسًا. فمثله مثل جيولا ، يوجد جسد تون في فضاء ثالث ، لا ماديا و لا مثاليا. و يصعب الحفاظ على هذا الفضاء الغامض ،

ولكي يحاول جزئيا الحفاظ عليه مفتوحا، كان على بيرس أن يلجأ إلى الرمزية الكاثوليكية. و قد وضح النقاد صورة بيرس عن المسيح في ضوء إيمانه الديني، وبالتأكيد تآلفه الشخصي مع الجماهير الكاثوليكية و الرموز الكاثوليكية التي أثرت على كتابته. و لكن كما كان ماكدارا يقارن نفسه بالمسيح، كان اعتماد بيرس على الصورة الكاثوليكية لأنها ستساعده في خلق علاقة بين تون ومستمعيه الذين سيحفزهم على الإيمان بالقضية الجمهورية. فـ "التوحد" مجاز مفيد يقدم نموذجا يحتاجه بيرس لحماية الرجولة الأيرلندية من نفسه.

إن الإصرار على معجزة تحول قربان التناول إلى جسد المسيح حيث يصبح البُرشان والخمر المقدس، جسد المسيح و دمه - من الأمور العقائدية المهمة التي تفرق بين الكاثوليكية و البروتستانتية. فالمؤمنون في الكنيسة الكاثوليكية يعتقدون أن ما يأكلونه فعلا هو لحم المسيح و دمه. و في معظم الطقوس المسيحية الأخرى، تتخذ مسألة "التوحد" مغزى رمزيًا أكثر منه ماديًا. فالخبز والخمر يمثلان جسد المسيح و دمه، لكنهما لا يصبحان فعلاً جسد المسيح. وفي حين يبدو هذا لغير الكاثوليك و لغير المسيحيين و كأنه ينتمي لفصيلة "الملاك على رأس الدبوس"، فهي تخلق فارقًا مهمًا في ممارسة الطقوس . و من ثم، قدم القداس فرصة أسبوعية لمواجهة التناقض نفسه الذي يكرره بيرس في خطبه. إن الوضع الغامض و المتضارب لجسد المسيح في طقوس الكاثوليك - حاضرًا وغائبًا ، حرفيًا ومثاليًا، ماديًا متجسًا و رمزيًا - هو الوضع الذي منح لجسد تون، فالجسد ليس في الواقع جسدًا، و لكنه كذلك.

وهذا بالطبع ، ليس السبب الوحيد الذي يجعل بيرس يصر على مقارنة تون، وايميت و روسا بالمسيح ، لكن هذا يساعد في إيضاح سبب وجوب قوة تلك التضرعات. فقد كان بيرس كاثوليكيا يتحدث إلى حركة كاثوليكية لها وزنها، وافتراض أن جماهير الجمهوريين ستستجيب للصورة الدينية ببساطة لأنها صورة دينية، معناه تكرار نمط "الوثنية الخرافية غير العاقلة" والذي كان وما زال يتميز بالانتشار في الدعاية للاتحاد. لقد أتت صورة بيرس للمسيح ثمارها، لأنها استطاعت حل المشكلات التي رأيناها تزيد في "المتطوع" - فقد سمحت لمستمعيه بالوقوع في حب رجل آخر، و ما زالوا يحتفظون بذكورتهم، و أن يشعروا بأن الحب الأخوي هو القادر على تبرير و حماية مشروع المتطوع ، دون قلق من أن ذلك "سيقلل من رجولتهم".

و لكي يتحقق هذا الحل بالطبع، يجب على الرجل الذي يوجه له كل هذا الحب أن يموت. ففي نسخة بيرس من التحول القرباني، من الضروري أن يترك الشهيد عالم الوجود المادي و يصبح وجودًا مقدسًا و ممجدًا و خالدًا ومشعًا كالمسيح. إن التأثير الطاهر للتوحد مع تون على المتطوعين كان ممكنا فقط بعدما سفك تون دمه من أجل أيرلندا. و بهذا نصل أخيرًا إلى هذه القاعدة: "سفك الدم هو شيء مطهر و مقدس، و أن الأمة التي تعتبره رعبًا تفقد رجولتها (٩٩). يسمى بيرس سفك الدماء "شيئًا مطهرًا و مقدسًا" للسبب نفسه الذي يمتدح فيه تون لوضعه "الرجولة في الحركة الكاثوليكية" ، أو ايميت لإلهامه الرجال الأيرلنديين " أن يستلوا سيف أيرلندا" - لأن ذلك يخلق الشهيد الذي

سيبطل حبه محاولات تقديم العنف الثوري كشيء همجي و غير عقلاني، والذي بدوره سيحتوى على حب متجاوب في قلوب تابعيه. ليس سفك الدماء فى حد ذاته الذي يستخدمه خطاب بيرس هو الذي "يطهر و يمجد" حركة القوة الجسدية، ويحفظ مفهوم الذكورة غير الثابت الذي أصبح محوريًا له.

تضحية طويلة المدى: تراث بيرس

كما رأينا، كان التمسك بذلك البناء مهمًا للغاية ليس فقط للصور الذاتية للمتطوعين الأفراد أو قادتهم، بل لأنه سمح لهم بالدفاع عن حق التسلح و الأخوة العالمية للرجال الأيرلنديين.إن نسخة بيرس من النموذج القربانى كانت مفيدة في الدفاع عن هذين الرأيين، و قد أصبح بيرس نفسه جزءا من هذا النموذج عندما تم استخدامه بعد الثورة للأهداف نفسها. إن ثمن حل بيرس للمشكلة الجمهورية، هو الثمن ذاته الذي دفعه بيرس نفسه - اختفاء الجسد ومرفقاته في فضاء غامض لن يخرج منه أبدا. و قد عنى هذا لبيرس التنصل وإنكار التهمة الجنسية طوال حياته، محاولا السمو عنها بعمله في خدمة الوطنية الأيرلندية. وكان يعنى لمستمعيه إقرارًا بمفهوم مثالية أيرلندا ، شديدة البساطة. فمن خلال ماكدارا، قد تبدوا شاعرية بيرس في موضوع " الناس المعذبون" (بي اس بي ٣٤)، لكن إدراكه في الساعة قبل الأخيرة أن الفقر المادي هو واحد من الشرور الكبرى للنظام الاستعماري ، الذي يحاول تحطيمه ، جاء متأخرًا لإنقاذ أيديولوجيته، على الأقل فيما يخص أوكيسى. إن إخفاق بيرس في الاعتراف

بالآثار الاقتصادية للاستعمار كان لازمًا للنموذج القربانى الذي يقوم بتطويره. لا يحمل جسد جيولا "الأبيض" أي أثر لموته الدموي، كما أن رأس إيميت يبقى جميلاً حتى بعد فصله عن الجسد ، و سنوات روسا الطويلة من الألم و المعاناة تخفيها روحه المجيدة "المنتصرة". فمن وجهة النظر الاشتراكية، كان هذا التمثيل المثالي المستمر إشكاليا حتى قبل الثورة. وفيما بعد، أصبح أكثر من ذلك، حيث إن نموذج الفداء ينتقل أبعد من حقيقة الصراع السياسي. و هذا التمثيل المثالي هو الذي سيعارضه نموذج أوكيسى القربانى.

ولكن و كما سنرى، رغم ذكاء أوكاسى و حذقه في التعرف على أوجه الحذف وسط سرد قصة بيرس، فقد أخفق في إصلاحها. إن محاولة أوكيسى في استعادة الجسد، و وصف المعاناة التى تم إحباطها بسبب ولائه لأبنية الأنوثة والأمومة نفسها التي ساندت مسرحية "كاثلين نى هوليهان". و بعد توضيح سياسات الجنس الخاصة بالفداء، كانت محاولات أوكيسى لحلها ببساطة هي عن طريق إعادة توجيه عشق الرجل الأيرلندي نحو المرأة الأيرلندية. لكن ، و لأنه لا يستطيع في النهاية أن يرى الأثر الناتج عن السبب، فقد ابتكر حلاً أصبح جزءًا من المشكلة.

الفصل الرابع

جسد الحقيقة: الإحساس المفرط و الفداء

في ثلاثية دبلن لشون أوكيسى

لقد تركت الجماهير التي حضرت الأسبوع الأول من عرض مسرحية "المحراث و النجوم" المسرح بإحساس مختلف. فالاحتجاجات التي اندلعت اعتراضًا على الفصل الثاني في معالجة أوكيسى عام ١٩٢٦م لثورة عيد الفصح في ١٩١٦م، كان سببها الواضح ، كما حدث في مسرحية "الفتى اللعوب"، هو مفهوم الأنوثة الأيرلندية. فقد استدعى بيتس الشرطة، كما فعل في عام ١٩٠٧م، لمنع المحتجين من تعطيل المسرحية. و مثله مثل سينج، دافع أوكيسى عن العناصر التي أثارت جدلاً في مسرحيته ، على أساس أنها تمثيل أصيل للثقافة الأيرلندية، وأنه يكشف حقيقة أيرلندا و الأيرلنديين. و لذا ، ليس من المستغرب أن كلاً من أوكيسى و هانا شيهى سكيفنجتون الناقدة التي هاجمت المسرحية ، أن يجريا المقارنة نفسها التي أجراها جوزيف هالواى الذي عاب على دبلن أنها "أنتجت مسرحية ثانية من مسرحية "الفتى اللعوب" هى مسرحية " المحراث و النجوم" (٢٥٤).

لكن النقد هذه المرة، كان أقل في صخبه و هستيريته من ذي قبل ، و قد أشارت لها سكيفنجتون في رسائلها لصحيفة "المستقل الأيرلندي". ورغم أنها تستشهد ب جريفث، إلا أنها تحاول إبعاد نفسها عنه بوضوح موضحة أن عدم

اتفاقها ليس "موجها للجانب الأخلاقي للمسرحية". وبدلاً من ذلك، فإن المحتجين كانوا يدينون المسرحية "على أساس قومي فقط" (إل اس أو ١٦٧)، ذلك أن سكيفنجتون توضح السبب الذي ظل مختفيًا وغامضًا في نقد جريفث لمسرحية "الفتى اللعوب": من منظور قومي، حيث وضع بغى على المسرح ، بل إنها تخدش الحياء، لأنها جزء من " رد فعل على التمثيل المثالي" الذي دفع أوكيسى إلى أن يذهب "بالواقعية" إلى "العناد القاتم" المريض.

ومن ثم ، نرى في الجدل الدائر حول مسرحية "المحراث و النجوم" أن جماهير دبلن قد تعلمت شيئًا من الشغب الذي صاحب مسرحية " الفتى اللعوب". فقد وجدت سكيفنجتون و رفاقها أن انتهاكات أوكيسى للسلوك الجنسي، مفيدة إلى حد ما، لكنهم بذلوا جهدا لمنعها من أن تغطى على المشكلة الكبرى: "فقد كانت واقعية تمثيل حياة دبلن" بوضوح "محل الخلاف"(وات ١٤٧). فقد اختبرت سكيفنجتون ليس فقط سياسات أوكيسى، بل أيضا مصطلحاته المسرحية، "الواقعية" التي فسرتها كجزء من أجندته السياسية. فبدلاً من قبول التأويل السائد لدراما أوكيسى في دبلن، فإن سكيفنجتون تتهم أوكيسى بعلاج الصورة، فإذا أعطى الفرصة، فإن أوكيسى كان "سيوضح ليس فقط نمو أنف كرومويل، بل..... سيضيف النمش، و التقرحات" (إل اس أو ١٦٨).

إن النقطة التي أثارتها سكيفنجتون، كانت بصفة عامة مفقودة في جماهير أوكيسى. إن نقد أودونيل لمسرحية " ظل المحارب" في صحيفة " ايفننج هيرالد"

يصف أوكيسى بأنه كاتب واقعي توثيقي: " فقد كانت صوره - حيث يشعر الشخص حقا أن رجاله و نساءه ليست سوى صور فوتوغرافية - ليست سوى عمل عبقري". و عندما كتب أو هيجارتى عن مسرحية "ظل المحارب" في صحيفة "أيرش ستيتسمان" في عام ١٩٢٤م، لم يزل هذا التقييم سائدًا حتى الآن: " كان السيد أوكيسى يسجل الأشياء كما هي، لكنه كان يسجلها عن بعد كما يفعل المؤرخ". و مثله مثل أودونيل، يستخدم تكنولوجيا إعادة الإنتاج لوصف شخصيات أوكيسى: أنه مسجل جرامافون للكنة دبلن و لسكن مناطق دبلن الفقيرة". و كرر ذلك هالوواى، و لخص أسلوب أوكيسى الفني كجهد لإقناع الجمهور بابتلاع "كبسولة الحقيقة المرة" (٢٣٦).

وكما تشير لغة هذه المقالات النقدية، أن تقييم أوكيسى ليس فقط غير دقيق، بل أيضا يقلل من شأنه، محولاً إياه إلى عدسة مسجلة أو إبرة فونوغراف أكثر منه عقلاً خلاقًا. و يوضح ييتس أنه كلما كانت الإيحاءات أكثر شؤمًا لفهم عبقرية أوكيسى في خطابه لجورج براين، كلما زاد الدفاع عن " المحراث والنجوم". و رغم رفضه لمطالب براين الرئيسية، فإنه يتفق أن الحوار بين نورا وجاك كليسرو يحتاج إلى مراجعة: " إن الخطأ هو أن أوكيسى يكتب عن أناس لا يعرفهم ، أناس كل معرفته بهم جاءت عن طريق القراءة" (إل اس أو ١٤٦). ويعتقد ييتس أن أوكيسى - على عكسه هو - قادر على كتابة التجارب الشخصية، عندما يستخدم الخيال في خلق شخصيات لا يعرفها. بعبارة أخرى،

قيمته كفنان، من وجهة نظر ييتس، هو مكانته كمصدر للمعلومات و إبلاغها. وكانت النتيجة هي أن أوكيسى، كي يتحول إلى كاتب مسرحي، كان عليه أن ينفصل عن مسرح الآبي، إن رفضهم لمسرحيته " تاسى الفضية The Silver Tassie" التي كانت أول تجربة جادة من جانبه للمذهب التعبيري، أثبتت له أن ييتس و زمرته كانوا غير قادرين أو غير راغبين في رؤية أوكيسى في أي شيء آخر غير أنه العين الراصدة لتلك المقالات الأولى.

إن مصداقية أوكيسى ككاتب واقعي توثيقي مبنية على ظاهرة استغلها بمهارة في مسرحيته الأولى: الضرورة المجهولة التي طرحت تجربة الطبقة العاملة كحقيقة "موضوعية"، حقيقة لا يمكن تقليلها، "كبسولة الحقيقة" التي لا يمكن للطبقة السكرية الخارجية منع مذاقها المر. و كما يبين هذا الفصل، فإن هذه الضرورة قللت في النهاية من قدرة أوكيسى على تحقيق طموحاته الفنية والأيديولوجية، و جعلته معتمدًا على نماذج هوية النوع التي ساندت السرد الذي كان ينتقده. و بدلاً من إنكار مادية الجسد، يحاول أوكيسى في مسرحياته "الواقعية" إجبار جماهيره على مجابهة المادية و النظر إلى "جسد الحقيقة" (إل اس أو ١٦٩). إن استخدامه الجسد المتألم، ذكرًا وأنثى، هو جزء من محاولته إيضاح الفجوة بين الظروف المادية لدبلن الفقيرة و أيرلندا المثالية التي يعتقد أن المتطوعين و أمثالهم تعهدوا بالولاء لها. فمثل ماركس، يستخدم أوكيسى "الجسد المتألم" بمثابة "موقعًا مرئيًا و واضحًا للاستغلال و الاضطهاد" الذي لا يبدو ظاهرا بسبب العرض الدرامي للعنف السياسي.

إن مصطلح الشعورية أو الإثارة النفسية ينبثق من نوع معين من الرواية الشائعة التي نشأت في العصر الفيكتوري في الستينات من القرن التاسع عشر. و كانت تلك الرواية تركز بشكل مكثف على الأحاسيس العاطفية للشخصيات التعيسة و المتألمة و كان الهدف هو إثارة تلك الأحاسيس في قلوب و أجساد القراء. و كان المعادل المسرحي لرواية العصر الفيكتوري "رواية الإحساس"، هو الميلودراما والتي كان فيها مجموعة من الشخصيات النمطية تدار من خلال حبكة منظمة بهدف إنتاج أكبر قدر من الأحاسيس. و كما تطور هذا النوع، أعطى مزيدًا من الأهمية لـ "المشهد العالي الحساسية". و كما يلاحظ بيتس ، وستيفن وات ، أن أعمال أوكيسى الأولى توضح أنه كان مدينا للميلودراميات التي شاهدها على مسرح "الملكة" في شبابه. و بهذا الاتفاق، فإن القرار الذي اتخذه أولئك النقاد الأوائل في اعتبار مسرحيات دبلن "واقعية"، يشير إلى أن التمييز بين الواقعية و الشعورية، كان على الأقل غير ثابت من وجهة نظرهم.

وكما يجادل وات في تطرقه للمسرح الشائع في أعمال أوكيسى، أن الاتجاه لاعتبار الإثارة النفسية كواقعية و العكس، هو شيء حاولت الميلودراما الأيرلندية بالفعل ترسيخه في جماهير دبلن. فبفضل بوكيكالت، و وايتبرد، " كان التاريخ بالنسبة لكثير من أهل دبلن ..... ميلودراما –و كانت الميلودراما غالبًا هي الأداة للتعبير عن التاريخ " (وات ٨١). فالجماهير التي كانت معتادة على رؤية الحقائق التاريخية تنقل لهم كسرد شعوري – على خشبة المسرح، حيث أصبح تمرد ١٧٩٨م، و تمرد ١٨٠٣م، حكايات تعبر عن شجاعة الرجال و فضائل و طهارة

النساء. و في روايات تاريخية شعورية مساوية اعتمدت على القسوة و العنف الجسدي والجنسي للقوات البريطانية ، حددت عالم أوكيسى المسرحي بأنه يتسم بـ "الواقعية" الموضوعية، رغم أنه يدين للأشكال الميلودرامية. و من ثم، فإن استخدامه الشعورية أو المذهب الشعوري في خدمة الاشتراكية، أسيء تعريفه في البداية كـ "تقليد"، أي محاولة لعكس الواقع بدقة و ليس إعادة خلقه.

فلو قرأنا تلك المسرحيات كمسرحيات من المذهب الشعوري و ليس من المذهب الطبيعي ، سنفهم بوضوح ليس فقط المسرحيات، بل أيضا القوة الثقافية الهائلة التي مارسوها في دبلن في العشرينات من القرن العشرين. إن قرار أوكيسى بالتركيز على معاناة الأم أكثر من تضحية الابن - و هو قرار جعل مسرحياته عن دبلن الأكثر عنفا في هجومها على نموذج الفداء أو القربان الذي رأته الجماهير الوطنية - كان متأثرًا بالتراث الميلودرامي، الذي جعل من السهل عليه أن يصف جسد البطلة الأنثى بإحساس أكثر من جسد البطل. فقد كانت مينى باول، و جونو بويل و بيسى بيرجس ذوات فائدة لأوكيسى، لأن أجسادهن كانت مادية، حتى أن العمليات السحرية للخطاب القربانى لم تستطع إخفاءهن، و بهذا فإن أوكيسى يمكنه استخدامهن لتجسيد الحقائق و الوقائع التي أخفقت السياسات القربانية الأيرلندية في مخاطبتها. إن هدف أوكيسى من التركيز على بناء الجسد الأنثوي على أنه المصدر الرئيسي للكون، و مصدر الغرائز "الحقيقية" كالجاذبية الجنسية و الأمومة، هو التقليل من السياسات القربانية ، و ذلك بمقارنة الطبيعة الزائفة للهوية السياسية بالروابط الطبيعية بين الوطني الذكر ونظائره من الإناث.

ولكن لأنها قد تم قبولها ك "واقعية"، فإن استخدام أوكيسى للجسد المتألم، جعل التحاملات الطبقية الموجودة سلفًا عرضة لخطر التصلب، و ذلك بتطبيع الاضطهاد الاستعماري و الرأسمالي و جعله جزءًا من الواقع. و في حالة أوكيسى تضخم هذا الأثر بسبب شغف جمهور كان إحساسه باستقرار الواقع مهددًا، وذلك لأن أيرلندا كانت تعانى من خطر الانقسام و الحرب الأهلية. إن الاستعداد الذي قبلت به "واقعية" أوكيسى كحقيقة لا يمكن تقليلها، لها أصولها ليس فقط في "عدم مساواة التجسيد" الذي يقدم المرأة العاملة كمادة صلبة، بل في الحنين المتزايد للحقائق السياسية المؤكدة التي اختفت مع معاهدة ١٩٢٢م، ذلك أن بطلات أوكيسى يقاومن القوة الجارفة للعنف السياسي، و يحفظن في أجسادهن أيرلندا الحقيقية التي لم تعد موجودة في أي مكان آخر، على الأقل حتى ظهور مسرحية "المحراث و النجوم".

ومن ثم، ببحث تأثير المذهب الشعوري على أعمال أوكيسى في معرفة لماذا ومتى جلب أوكيسى "جسد الحقيقة" على خشبة مسرح الآبي في مسرحية "المحراث و النجوم". لقد ظهر التغير الأساسي في وجهة النظر تجاه مسرحية "المحراث و النجوم" في الموضوع. فالجماهير التي نجت حديثًا من حرب الاستقلال التي حدثت أثناء "ظل الوادى"، و الحرب الأهلية التي روعت عائلة بويل في "جونو" شعرت بالراحة و ليس السخط عندما رأوا التهكم عليهم في معالجة أوكيسى، لكن تلك السخرية نفسها، أصبحت "دعاية زائفة وغير مخلصة" عندما تم تطبيقها على بيرس.

لكن رد الفعل على مسرحية "المحراث و النجوم" هو أيضًا رد فعل على تغير في كيفية تقديم أوكيسى "للواقع". فقد أتيح له في مسرحياته الأولى أن يهاجم أسطورة الشهيد الذكر ، و ذلك لأنه يحتفظ بـ "مادته" في الشخصيات الأنثوية. ومع ذلك، في مسرحية "المحراث و النجوم"، يجرد أوكيسى جمهوره من قوة الفداء التي كان يحتفظ بها في شخصياته الأنثوية. فـ "بيسى" تموت من أجل نورا، لكنها تموت و هي تلعن غباءها، وبينما في مسرحية "جونو" يكبر طفل مارى الرضيع تحت رعاية أميه "الاثنتين"، فإن مسرحية "المحراث و النجوم" تختتم بعبارة أن انتفاضة بيرس لم تنتج ميلاد الأمة، بل إجهاضًا.

ظل حكومة: الخطاب الجمهورى فى مقابل العالم الواقعى

فى خطاب إلى صحيفة العامل الأيرلندى كتب شون أوكيسى فى السابع من يونيو عام ١٩١٣م يقول:

أيها العاملون من أجل أيرلندا هيا بنا نرعى الأرض التى زرعها بادريج ماك بيرس من خلال المساعدة العاجلة والتعاطف السريع ، فربما تنمو و تثمر مئة مرة من أجل عظمة الله وشرف أيرلندا .فعبيد نحن ، وأقل من العبيد، إذا كان أمل هذا الرجل و جهده كماء مسكوب على الأرض. (إل إس أو ص ٢٧).

وفى الحادى والعشرين من شهر فبراير عام ١٩١٤ م كتب هذه الرسالة إلى الصحيفة نفسها يقول فيها:

ليس من صيحات المتطوعين العبيد المأجورين و التائهين ، ولكن من صيحة الغضب من فقر الأمة تسمع صوت أيرلندا(إل إس او ص ٤١).

فلو كنت قرأت ثلاثية دبلن - أيها القارىء - فمن الصعب أن تتخيل ان أوكيسى هو الذى كتب الخطاب الذى أقتطفنا منه الجزء الأول ؛ ومن العجيب أيضا أن يتحول أوكيسى فى ثمانية شهور قليلة من شخص يحتفى ببيرس كسلف عظيم يحرث الأرض التى سيخرج منها مجد أيرلندا إلى شخص يهاجم بشدة المتطوعين ويصفهم بأنهم مثل الشرك المنشور أمام أقدام العمال الغافلين. ففى أكتوبر من عام ١٩١٣ م كان أوكيسى يحاول بشجاعة تجنيد الأيرلنديين المحبيين لأيرلندا فى جانب العمال؛ لكنه فى يناير ١٩١٤ م كان يحث قراء صحيفة "العامل الأيرلندى" على مقاطعة المتطوعين. وهذا التغير المفاجىء فى الموقف يمكن فهمه فقط لأنه فى هذه الفترة كانت أيضًا توجد ثورة عمال النقل عام ١٩١٣م.

ففى منتصف أغسطس عام ١٩١٣م، وكرد فعل للقوة المتزايدة لنقابة عمال النقل وعمال أيرلندا ، شرع رجل أعمال مشهور فى دبلن يسمى ويليام مرفى فى تسريح العمال الذين إنضموا للنقابة. وقامت النقابة فى المقابل بتنظيم ثورة لعمال الترام والتى ازدادت بسبب انضمام النقابات الأخرى تعاطفًا مع عمال النقابة ، فى حين أن العمال الآخرين تحالفوا مع مرفى . و على الرغم من أن بعض القوميين الوطنيين انضموا للعمال إلا أن ارثر جريفس كان استثناءً بارزًا؛ و لم يقم أى من حزب الشين فين وجماعة الأخوان الثورية ، اللذين يعتبران من

أنشط المؤسسات الوطنية، بتأييد علنى للثورة. فقد كانت وحشية الشرطة أحد أسلحة أصحاب العمل، ولكن اتضح أن الأكثر دمارًا لعمال الثورة كان الجوع. وبسبب إصرار العمال على بقائهم متمردين، مستفيدين فقط من (سقط العمل)، ورفضهم للتفاوض، قام أصحاب العمل بحل النقابة، وعندما انتهى الاضراب فى ديسمبر عام ١٩١٣م، لم ينل المشتركون فيه سوى الفقر و المشقة. (اوكونر ٨٤- ٨٩)

فقبل الاضراب أظهرت خطابات أوكيسى أنه نصير محورى و متحمس للقومية الثقافية، ينضم إلى كل من فرقة المزماد الأيرلندية و جماعة الغيليين، يعمل بجد من أجل مصلحة القديسة ادنا فى مجلة "العامل الأيرلندى" ، ومدافعًا عن عظمة وجمال التاريخ والأسطورة والثقافة الأيرلنديين فى لغة مفهومة وبشكل واضح فى صفحات مجلة "المتطوع الأيرلندى" :

أنا أحد هؤلاء الذين انضموا إلى أعمال آبائنا؛ أحد هؤلاء الذين أعلنوا - بشهرة أجدادنا ؛ بمقتل ريد هيوج؛ بالآلام المعذبة لجيرالدين؛ بجروح ولف تون التى تقطر دمًا؛ بدماء ايميت النبيلة؛ بالأجساد التى شتتها الموت بسبب الجوع - أنها سوف تدخل فى نطاق ميراثنا أو سنسقط واحدا تلو الآخر. آمين (إل إس أو ص ١٨).

وإستخدام أوكيسى لهذا الأسلوب البلاغى من الدهشة بمكان؛ فتخصيص هذا النموذج البيرسى لم يكن معتادًا فى حركة العمل الأيرلندى. فتأريخ فوكس

للجيش الوطنى الأيرلندى (اى سى ايه") ، كميليشية تكونت فى عام ١٩١٣م بغرض حماية العمال المضربين من وحشية رجال الشرطة، يذكر فيه أن جيم لاركين " كان يلجأ باستمرار للتقاليد الثورية القومية وأن صحيفة العامل الأيرلندى أصدرت مقالات متعددة لتمجيد المقاومة التى قام بها تون و ايميت" (فوكس ص ٥-٦) والأمثلة يمكن رؤيتها فى صفحات "العامل الأيرلندى" قبل وأثناء وبعد إضراب القوات التى رأيناها بالفعل فى صحيفة المتطوع - من خلال مقارنات بلاغة المسيح ("انتم اليوم محررو العالم كما كان الاثنى عشر رجلاً العاملين من قبل الذين تركوا مهنهم ليتبعوا ابن النجار الفقير (اقتباس فى فوكس ص ٣٧) ، الى الأغانى التى تحتفل برجولة أعضاء النقابة ("من يخاف من لبس شارة الموت على صدره الرجولى ؟ من الحقير الذى يطيع الأوامر الخسيسة التى يصدرها ميرفى وحاشيته ؟" (اقتباس فى فوكس ص ٢٤) إلى نموذج بيرس البعثى ("بعث نعم ، فمن مقبرة أول أيرلندى قتل بسبب احتجاجة على اشتراك أيرلندا فى هذه الحرب الملعونة ثلاثًا ، سوف تخرج من جديد روح الثورة الأيرلندية " (كونولى ، اقتباس فى فوكس ص ٩٩) . فجيمس كونولى ، رئيس نقابة العمال الأيرلندية و محرر جريدة العامل الأيرلندية ، ألقى خطبة منمقة فى اودوفان روسا اعتمدت على التعارض نفسه بين المادية البريطانية والمثالية الأيرلندية الذى كان دائمًا أساسيًا لنموذج التضحية الجمهورى:

فالعبودية هى شىء للروح قبل أن تجسد نفسها فى الأشياء المادية فى العالم. فأنا اؤكد أن الدولة قبل أن تتقيد بالعبودية فلابد للروح أن يتم تخويفها

وتهديدها وأيضًا إفسادها عن طريق القامع لهذه الأشياء. فعندما تهزم الروح يفقد التعبير الحر لصوت الدولة نبرتة المتحدية ويتخذ لون التسوية المتأوهة، يبدأ فى اللجوء الى الجسد (تم اقتباسة فى فوكس ص١٢٣)

وقد أختتم أوكيسى بقوله، بعد اضراب ١٩١٣م، ان فكرة هذا الاضراب على الرغم من أنها قد تؤكد على سيطرة المثالى على متطلبات الواقعى إلا أن هذا لن يضر سوى العمال فقط، و التأكيد بأن الروح يمكن ان تظل قوية ومنيعة فى حين أن الجسد مقيد فى الفقر إنما هو رفض للظروف التى تجعل ثورة العمال ضرورية و تسمح للقوميين ان ينالوا مكانة ثورية دون تقديم أى شىء يتعلق بالاستغلال الاقتصادى. وهذا الإدراك كان مصدره ما اعتبره اوكيسى خيانة المجتمع القومى للعمال المضربيين، متمثلة فى فشل بيرس الشخصى فى دعم هذه القضية:

فى الوقت الذى يبدأ فيه عمال دبلن صراعًا كبيرًا من أجل الحفاظ على بعض حرياتهم التى من الواجب أن تكون لكل الأيرلنديين، يستخدم هذا القائد ذو الافكار الديموقراطية عربات الترام فى أى مناسبة متاحة، على الرغم من أن رئيس جهاز الترام فى دبلن كان هو الذى أعلن أن العمال ليس أمامهم سوى أن يستسلموا أو أن يجوعوا(إل إس اوه)

ومن خلال هذه الصورة يجمل أوكيسى المفارقة التى رسمها بين الجمهورية الاجتماعية و الاتجاه الخاص بالمتطوعين. فنراه يطور الاستراتيجية التى سوف

تظهر ثانية فى ثلاثية دبلن : وهى الجمع بين الواقع بشكل تام وجسد العامل الذى يعانى، ومركزا على أولوية الواقع على الحيز الخيالى للكلمات - الكلمات -الكلمات"(إل إس أوه) التى تقوم عليها قومية المتطوعين. فاهتمام المتطوعين بلبس زى واحد أصبح أحد أمثلته المفضلة. فتصورهم للمجد البطولى قد افسده عن تقديم اوكيسى للاجساد العارية لفقراء دبلن:

سوف يأخذون منك المال لكى يجعلوك ترتدى أزياء من اللون القرمزى أو الرمادى ، أو الأخضر والذهبى ، فى حين أنهم يجعلونك تنسى مئات المواطنين من النساء والرجال الذين يهيمون فى شوارع دبلن عرايا وغير مبالين بالذنب والبؤس و الحاجة" (إس إل أوه ص ٣٥)

ويعود اوكيسى الى الصورة نفسها فى مقال لاحق له، مبينًا الفرق بين الوضع المتباهى للمتطوعين و الواقع الفعلى للحياة فى المساكن الشعبية بشكل أكثر انتقادًا:

أتحدى (المتطوعين) أن يقولوا لنا هل من الحكمة أن نتكلم عن الألوان ومميزات الزى التطوعى ، و أن نطلب المال لكى يشبعوا رغباتهم من حب الظهور والكبرياء ، فى حين أن فى دبلن وحدها يوجد عشرون ألف أسرة يجتمعون سويًا مثل الدود فى أعداد كثيرة فى مساكن مليئة بالخوف ليس فيها سوى حجرة واحدة.(إل إس أوه ص ٤١)

فالنقاش الذى يدور حول الفقرتان السابقتان يكمن فى أن المعاناة البدنية يجب ان تكون محل لنقاش أكثر اقناعًا من أى شكل آخر من أشكال الخطاب الكلامى ؛ وأنه إذا كان أبطال ٩٨ أبرزوا الاضطهاد بدمهم ، فإن أبطال ١٩١٣م قد أكدوا عليه عن طريق أجسادهم ؛ و أن ولاء الأيرلندى الحقيقى يجب أن يكون لجسد المضرب الجائع بدلاً من جعله لدم الشهيد الأرستقراطى . و طبقًا لما يراه أوكيسى فإن المتطوعين لم يستطيعوا فهم هذا لأنهم ينحازون للاهتمامات الراسمالية نفسها التى تضطهد العمال - وهذا نوع من التواطؤ الذى يضيع مثال المتطوعين للوحدة من خلال حب الشهيد.

إن ما ظهر فى كتابات اوكيسى فى فترة ما بعد الاضراب إنما هو اعتقاد بأن "صوت أيرلندا" ليس الخطاب الفدائى الذى أسهم هو فيه مؤخرًا ولكنه صرخة غضب مكبوتة تفجر و تخرج بشكل تلقائى ومباشر من أجساد فقراء البلد" (إل إس أوه ص ٤١) وقد عارض أيضا لجوء المتطوعين للرجولة من خلال فكرته عن الجوهرية(المتعلقة بالجوهر دون الشكل: المترجم) وفيها لاتكمن الحقيقة الأساسية فى شخصية المتطوع كرجل أيرلندى ولكن فى تجربة العامل الأيرلندى للفقر الاقتصادى . فمسرحية "ظل مسلح" ، والتى تعتبر محاولة أوكيسى الأولى والناجحة لكى يوصل هذه الخبرة الى العامة القوميين ، ترسم الصراع بين هذين الجوهرين المتنافسين - وهما أسطورة المتطوع ذو الرجولة العالية فى مقابل حقائق الفقر الحضرى الأيرلندى.

إنها تسلب شيئًا لكى تعرف شيئًا

قد تجعل احتجاجات الجمهوريين مسرحية "المحراث" مثل مسرحية "الولد اللعوب"، ولكن فى الواقع كان يجب أن يتم اعتبارها تحتل مكانة ثالثة وليست ثانية. فمسرحية "ظل مسلح" ، التى تعتبر أول إنتاجات أوكيسى ، دارت أحداثها فى أحياء دبلن الفقيرة أثناء حرب الاستقلال التى استمرت من ١٩١٨م الى ١٩٢١م، ولكن أحداث هذة المسرحية تعتمد إلى حد كبير على أحداث مسرحية سينج . وكما هو الحال فى مسرحية "الولد اللعوب"، فإن الشخصية المحورية هى شخصية مولعة بقراءة الكتب، فهو شاعر خجول غريب رحب به المجتمع بشدة لأنهم كان يعتقدون أنه قتل شخصًا ما وهو مختبىء بعيدًا عن الشرطة . وهذا الماضى العنيف ، كما فى "الولد اللعوب" ، جعل من البطل محل جذب لنساء البلدة. و أيضا كما فى مسرحية "الولد اللعوب"، فإن ضحية العنف – الذى يمثل هنا القوات البريطانية متمثلة فى القوات التى أغارت على المساكن – عاد من جديد ليكشف خداع البطل ، وأيضًا مثل مسرحية "الولد اللعوب"، فإن مسرحية "ظل مسلح" تدورحول قصة أكذوبة تبدأ حياة كاملة، وفى نهاية المطاف تؤدى إلى مواجهة بين القاتل الفاشل والضحية التى لا تقهر.

وفى حين ان مسرحية "الولد اللعوب" تحتفل بالقوة التحويلية لهذة الكذبة ، وسمحت لكريستى أن يكون بطلاً، إلا أن فى مسرحية "ظل مسلح" باءت محاولة دونالد دوفيرين فى تقديم نفسه على أنه أحد مسلحى الجيش الوطنى الأيرلندى

بالفشل فى تغيير أى شىء.فقد جعل دوفيرين ورفيق حجرته سيمس شيلدس الفتاة مينى تقوم بحمايتهما عن طريق إخفاء المفرقعات التى نسيها ماجوير (والذى فى الواقع أحد أفراد الجيش الجمهورى الأيرلندى). وعندما تم القبض عليها لم يتدخل أحد ، وأطلق عليها النار وماتت عندما نصب الجيش الأيرلندى كمينًا لمهاجمة عربة البوليس.فقد كانت كذبة دوفيرين لها من التأثير الذى قتل مينى بول ؛ و لم يكن لديه القوة التى تجعل منه أى شىء سوى دوفيرين الشاعر و الجبان. (إس بى٦٧) وقد كان بالفعل. والأهم من ذلك أن هذه الكذبة لم تستطع تغيير المجتمع الذى قبل دخول دوفيرن إليه ، وما نتج عنهالم يكن سوى صب القوة الاضطهادية على رءوس هؤلاء الذين كان يرون فى دوفيرين حماية لهم.

وبقدر صعوبة المسرحية لدوفيرن ، إلا أن مسرحية "الرجل المسلح" تحمل كثيرًا من مسئولية قتل مينى إلى المجتمع ، وقد عبرت المسرحية عن أن خداع دوفيرن كان نتيجة الحاجة المشتركة أكثر من النظر إليها على أنها كانت بسبب غرور دوفيرن الشخصى. وبالتالى فهى ليست مثل مسرحية "الولد اللعوب"، والتى فيها كان كريستى الأول فى كشف جريمته للناس، لكن مسرحية المسلح فيها الأسطورة بادئة مع الجيران ، الذين أجتمعوا على أن دوفيرين من الأكيد أنه فى الجيش الجمهورى الأيرلندى قبل وقت كبير من عملية ادعائه بأنه منضم إليه.وحتى فى أكثر الأحيان التى كان فيها ماكرًا ، فإنه لم يكذب بشكل صريح: فعندما قالت عنه مينى إنه شخص مسلح هارب ، قال لها ، " ربما أكون كذلك

أو ربما لا أكون كذلك ؛ وفيما بعد تكلم عن حياة شخص مسلح باستخدام ضمير الغائب دون أن يذكر أنه نفسه قد عايش هذه التجربة(إس بى١٩-٢٠). ومن الواضح أن الشخصيات الأخرى كانت أيضا متحمسة لتصديق هذة الشائعة سواء رضى هو أو أبى ذلك: مثل تومى اوين ، ومدام هنديرسون ، والسيد جالوجر، والسيد جيريجسون كلهم تعاملوا معه على أنه أحد أفراد الجيش الجمهورى الأيرلندى قبل ان يتاح له الفرصة لتأكيد او تفنيد شكوكهم.

والسؤال الذى يطرحه الفصل الأول من المسرحية هو لماذا كان على جيران دوفيرين ان يصدقوا شخصيته الظلية على الرغم من أنه لم يقدم أى دليل يؤكد لهم ما اعتقدوه. والمسرحية تقدم إجابة لهذا التساؤل من خلال سخريتها المتكررة للنموذج الجمهورى للرجولة. فلقد كان تومى أوين هو المحرك الأساسى لمعظم الهجوم المباشر؛ فكلامه مع دوفيرين يمكن تفسيره على أنه مجموعة من المقتطفات مأخوذة بشكل عشوائى من أحد أصدارات صحيفة "المتطوع الأيرلندى". فقد أمسك بيد دوفيرين ليعبر عن حب الرجل الأيرلندى لأخيه الأيرلندى قائلا: " يدان قويتان ممسكتان ببعضهما البعض سوف يواجهان بكل قوة المستبد الانجليزى المتحجر القلب و الجبناء الساكسون و المحتالين . هذه هى يد تومى اوين و يد السيد دوفيرن ، يد رجل أيرلندى " (ص ٢٢) . ثم أكد بقوة على أنه سيموت من أجل أيرلندا ، منتقداً الرجال -------- لعدم التزامهم بواجباتهم الطبيعية (" لماذا لايخرج كل أيرلندى لينضم للجيش الوطنى الأيرلندى؟") ، وقارن بعد ذلك بين المثالية الأيرلندية والمادية البريطانية

متسائلاً: من يفكر أو يغذى النضال الأيرلندى من أجل التحرير ؟ -- ليس تومى اوين على أى حال . إنما هو الرجل الانجليزى الذى يفكر دائما فى بطنه" (ص ٢٣-٢٤) . ومن الواضح أن تومى يعترض كثيرًا ، وبالتأكيد بدرجة كافية، فلقد كانت كلمات تومى الحمقاء هى التى أتت بالقوات الاحتياطية إلى المسكن.

ولكن التناقض بين تحفظ تومى الذكورى المعلن وبين ثرثرته التى تثيرها الخمور ما هو إلاشىء من السخرية . فتصوير مسرحية "المسلح" لرجولة الرجل الأيرلندى هو هجوم ، ليس على الفجوة بين الأقوال و الأفعال ، ولكن على الطريقة التى أوجدت هذا الفراغ - وهى الوسيلة نفسها التى أبرزت كثيرًا من الكلام الذى رأيناه فى الفصل السابق . فتصرف تومى يؤكد على نجاح جهود المتطوعين المبذولة لجعل الرجولة صعبة الانفصال عن الجمهورية القائمة على القوة البدنية لدرجة تجعل الرجال الأيرلنديين يثبتون رجولتهم عن طريق ولائهم للجمهورية . وفى حين فشل الكلام التطوعى فى غرس الصفات الرجولية للمتطوعين داخل تومى ، إلا أنه استطاع إقناعه بأن الآخرين سيرونه رجلاً فقط عندما يراه أحد الجمهوريين. وهذا فى الواقع هو السبب وراء رغبة تومى لجعل دوفيرن أحد المسلحين .

فتومى ، الذى وصف على أنه من الناحية البدنية " قصير و نحيف" ومتحمس لأن يكون على علاقات جيدة مع هؤلاء الذين يراهم أكثر شجاعة من نفسه ، هو أيضا مهتم بإثبات رجولته بالإضافة الى إظهار سماته الجمهورية.

فلقد أكد لدوفيرن أنه " رجل ، رجل ". عن طريق استخدام دوفيرن لإثبات رجولته من خلال التواصل الصامت و التأملى الذى وصفه بيرس كما يلى: "ليست الكلمة يا مينى ، ليست كلمة - فالسيد دوفيرن يفهمنى جيدًا ، يفهمنى كرجل لرجل " (ص ٢٢). و الشائعات التى أتت بالقوات إلى الشقة كانت جزءًا من المحاولة نفسها لإثبات رجولته عن طريق علاقته بالرجال الوطنيين الآخرين:

كنت فى بلو ليون هذه الليلة ، ومن تتصور كان هناك، يتكلم كثيرا عنه ، إلا هذا الثرثار الصغير ، تومى اوين ؛ فقد كان يخبر كل شخص هناك أنه يعرف أين توجد المفرقعات؛ وأن لديه صديقًا كان برتبة جنرال فى الجيش الجمهورى الأيرلندى ؛ وأنه يمكنه إخبارهم فيما يفكر فيه القادة و ما يفعلونه ؛ وأنه يستطيع أن يستولى على آلاف المسدسات ؛ وأنهم ليسوا على بعد ميل واحد من مسكنه ، ولكنه يعرف ما يعرفه لكنه يحتفظ به لنفسه.(ص ٥٢-٥٣ وتم التأكيد على ما فى الاقتباس عن طريق أوكيسى)

فإذا كان تظاهر دوفيرن بالذكورية المنتحلة هو ما بدأ هذا ، فإن اعتقاد تومى بأنه لن يكون رجلاً ايرلنديًا دون انتمائه إلى صفوف الجمهوريين الأيرلنديين هو الذى أدى فى النهاية إلى وضوح الأمر.

ومستغلة شخصية تومى كاتهمام عام لحقيقة المتطوعين ، فقد استخدمت مسرحية المسلح أيضًا شخصية جريجسون البروتستانتى لمهاجمة صفة أساسية من أسطورة رجولة المتطوع ، -- وهى الزعم بأن الرجولة رابط عام ومشترك

يفوق كل الخلافات السياسية ، وأنها ستوحد كل الرجال الأيرلنديين على كل المستويات من أجل القضية الوطنية . ففى ظهوره الأول ، قدم جريجسون كل الإشارات على قبول عمومية الرجولة الأيرلندية ، مبررًا بشكل واضح هدف المتطوعين من أن الاتحاديين و الجمهوريين سوف يجدون أنفسهم متحدين فى أخوة سلاحهم. فقد تعاطف جريجسون مع دوفيرين للسبب نفسه الذى من أجله تعاطف معه تومى اوين - لأنه سيتيح له إدعاءه الرجولة التى يخشى من أنه قد يكون فقدها . وبتقديمه كمدمن للكحوليات وبالتالى غير مسئول عن أفعاله ، جعل جريجسون دخوله بشكل سكران تمامًا لدرجة جعلته غير قادر على السير وجعلته يخفى ارتباكه باتكائه على زوجته وترديد كلمات " اعرف أن هذا رجل لا يخاف من شىء"(٤٨). و كباحث عن دليل لهذا التأكيد غير المبرهن ، اعتمد جريجسون على دوفيرين لكى يستطيع تقديم الفهم الظاهرى لرجل صادق لرجل صادق آخر:" يا دوفيرين هذا رجل واتركه هناك ياصديقى.... فانا لا أعرف ماذا تكون ولا ماذا تعتقد ولكن ما أعرفه هو أنك رجل"(ص٤٩). وباستخدام رجولة دوفيرن المزعومة لتدعيم إدعائه الواهى لها، فإن جريجسون كان بالفعل مستعدًا لصرف النظر عن السياسة:" أنا عضو الجماعة البروتستنية، ولست أشعر بالخجل من هذا ، ولست منه خائفًا ايضًا ، ولكنى أستطيع فهم الرجل الصادق".

وبالتالى ، فإن قبول كل من تومى و جريجسون لدونالد كبطل وطنى يأتى من رغبتهما فى أن هذا الاعتراف سيكون دليلاً على رجولتهما. وعن طريق التعبير

نحوه عن التعاطف الأساسى والقوى للرجل الحقيقى نحو رفيقه ، فإنهم قد قدما نفسيهما كأبطال مثله تمامًا، مستغلين الرجولة الأسطورية التى ستجعلهما يرفضان دليل فشلهما فى الحياة الواقعية . فإذا كان اهتمام مينى بهذه الفكرة يرجع الى الدافع الموجود داخل دوفيرين لتمثيل الفكرة، فإن اهتمام رجال مثل تومى وجريجسون كان هو المسئول عن وجود الفكرة فى المقام الأول --- وقد جعلت الحبكة المسرحية هذا الاهتمام أكثر خطورة وأجدر باللوم أكثر من مينى نفسه.فقد تم تقديم إخلاصها للرجل المسلح الأسطورى على أنه العاطفة الوحيدة الحقيقية و التى كانت كافية لدفعها إلى التضحية الفعلية . فعلى الرغم من أن حبها يبدو فى البداية متفقًا مع إعجاب تومى وجريجسون، إلا أن المسرحية وضعت هذين الشكلين من الحماسة الجمهورية فى مقابل بعضهما البعض بطريقة توحى بأن أوكيسى قد توصل إلى التناقض الجوهرى الكامن فى قلب الرجولة الجمهورية، تمامًا مثلما فعل بيرس ، وأيضا كان أوكيسى يقدم حلاً لهذا التناقض. فبدلاً من حث الأيرلنديين على تغيير ولائهم تجاه الموتى ، فإن مسرحية "المسلح" تقدم عودة إلى المساواة بين الجنسين من خلال علاقة دوفيرن ومينى.

ففى حين أنه فى الكوميديا الرومانسية كانت العقبة أمام الحب الصادق تتمثل فى إما أن يكون الوالد متسلطًا ، أو وجود ارتباط سابق ، أو تفاوت فى الحالة الاجتماعية او الاقتصادية إلا أن فى مسرحية الرجل المسلح تتمثل العقبتان الرئيسيتان فى طريق هذا الحب فى شيئين : أولهما ، قلة الخصوصية

التى تعتبر حالة ملازمة لحياة الشقق الشعبية، وثانيهما، العنف السياسى . فقد استفادت هذه المسرحية بعدًا كوميديًا من مشكلة الخصوصية؛ فالقبلة الأولى بين دوفيرن ومينى قاطعها دخول تومى أوين ، ومن هذه اللحظة حتى نهاية الفصل الأول كان كل من دوفيرن ومينى على المسرح ولكن لم يكونا بمفردهما إطلاقا . بالإضافة الى أن كل المحادثات التى فرقت بين دوفيرين ومينى مرتبطة بشكل مباشر بوضعه كأحد أفراد الجيش الجمهورى الأيرلندى: فكما هو الحال مع ميشيل فى مسرحية كاثلين نى هولهان ، دوفيرين كان ممنوعًا من إتمام حبه لامرأة بسبب مسئولياته الوهمية. ولكن هنا قد حدد المجتمع الحريص على مصلحته الاختيار للبطل، وقد كان اختيار كاثلين بدلاً من ديليا خطأ مأسويًا.

ديليا تعود لتنتقم

والفرق بين مثالية سينج و مثالية أوكيسى تتمثل فى الطريقة التى تناول كل منها نهاية المسرحية . فسينج إختتم مسرحية "الولد اللعوب" برثاء فراق كريست، فى حين أن أوكيسى جعل بطلته تموت عن طريق "إطلاق النار إلى صدرها."(ص ٦٦). فبالإضافة الى أن أوكيسى أعاد تقديم المحتوى السياسى المعاصر والخاص إلى صياغة سينج العامة لقصة جزيرة إيرن ، إلا أنه قد عبر عن قلب بيجين المجروح من خلال الجرح القاتل فى صدرها. واستخدام جسد مينى للدلالة على خيانة دوفيرين يمثل قمة الارتباط الذى قدمته مسرحية "المسلح" بين مينى والحقيقة المادية التى فى رأيه قد تخلت عنها الحركة

الجمهورية . ولقد أصبح من الواضح فى نهاية المسرحية أن مينى هى الممثل الوحيد للشجاعة والإخلاص واليقين؛ ولكن الذى يبدو أقل وضوحًا هو السبب وراء إعطاء مينى كل هذه المكانة الجليلة ، وإن كانت خطيرة. فتصويرشخصيتها لا يمكن تفسيره ، تمامًا مثل تحيز أوكيسى تجاه جونو بويل وبيسى بيرجس ، على أساس الأمومة. فمينى ليست أمًا . لكنها امرأة شابة وجذابة أصبحت المادية بداخلها قوية جدًا لدرجة جعلتها تتفوق على شبح الكلمات.

فظهور مينى الأول قد تم التمهيد له عن طريق وصف ملابسها:" فقوامها المتناسق - النادر فى فتاة المدينة - مكسو فى ثياب بنية مهندمة، وحذاؤها وجوربها البنيان هما أعلى درجة فى اللون من ملابسها، وكل هذا تتوجه قلنسوة صوفية ذات اللون الأزرق ذى الدرجة العالية"(ص ١٥). وهذا الوصف يظهر أن الغرض من ملابسها إنما هو لتميز قوامها الجميل على المسرح. فملابسها، تمامًا مثل قوامها ، يبدو بعيدا عن فلسفة أوكيسى الدرامية ؛فظروفها يجب ان تجعلها فتاة بسيطة مثل بقية فتيات المدينة، وأيضًا ظروفها قد تجعل من الصعب عليها شراء مثل هذه الملابس. ولكن تعليق الشخصيات الأخرى على ملابس مينى يظهر أن مجاراتها للموضة إنما هو جزء من العالم المسرحى أكثر من كونه وسيلة للبعد عنه . ففى انتقادها لمينى بعد القبض عليها ، حملت مدام جريجسون ملابسها مسئولية جريمتها: بجواربها الخلابة ، وقبعتها المزينة بكرات الصوف، و بلوزتها المصنوعة من الحرير الصينى الناعم ، عرفت أن أمرها لن ينتهى إلى خير. "(٦٣). وهذه أيضا قطعة أخرى مركزة من نقد شيلد

لمينى:" من الطبيعى لرجل قرأ لشيللى ألا يهتم بامرأة صغيرة وجاهلة لاتفكر سوى فى رقصات الجاز، ورقصات الفوكستروت ، ومسارح الصور والملابس"(٣٩).

فالتناقض الذى قدمه شيلدس بين ادعاءات دوفيرين و تحولات مينى تعكس تأنيث الحداثة للثقافة العامة ، والتى من خلالها تم ربط الرجولة بالفن والعقل و النخبة على حين ربط الأنوثة بالمنتج والجسد والربح التجارى. فتكرير شيلدس لهذا الموضوع قد تم صياغته من خلال خوف أيرلندى واضح: وهو الخوف من ضياع الثقافة الأيرلندية والاقتصاد الايرلندى تحت وطأة الحملات الشديدة للمنتجات البريطانية . فكما رأينا فى مسرحية الأيرلندي المتحد ، ساعد الجدال حول مواد الملابس على التعرف على جسد المرأة الأيرلندية بشكل كبير عن طريق الاستهلاك وعبء المسئولية المتحولة للاقتصاد الأيرلندى إليها من خلال إعطائها مهمة شراء وارتداء الملابس المتينة المصنوعة فى أيرلندا بدلاً من الملابس الرديئة الانجليزية الرخيصة والأنيقة . ففى صحيفة (الجمهورية) ، وهى صحيفة جمهورية كان أول ظهورها فى عام ١٩٢٥م، أى بعد سنتين من العرض الأول لمسرحية "المسلح" ، قد تم إثارة هذا الجدال من جديد فى عمود المرأة ، بجانب موضوعات أخرى تعارض الاشتراك فى الحفلات غير الأيرلندية مثل حفلات الجاز وعروض الصور.

ومن ثم قام شيلدس بإحياء النقد القومى القديم للنساء الأيرلنديات بسبب فشلهم فى استخدام أجسادهن لتجسيد وحفظ أيرلندا للأيرلنديين .وقد أنهى

كلامه بإعادة صياغة توبيخ بريدج للنساء اللائى رفضن التضحية بمتعة الملابس:" انا لايعنينى ان أعيش حياة تقوم على مينى بويل الصغيرة الشجاعة - فإنها لن تضحى بحفلة جاز لحفظ حياتها "(٤٠). فشيلدس ، الجمهورى الناقم ، لم يُطل خيبة امله فى القضية ليشمل المكونات القومية للمرأة الأيرلندية . وبدلاً من ذلك ، عرض إخفاقات الوطنية الفدائية على الجسد الأنثوى ، لائمًا العنف على "كاثلين نى هوليهان المتغيرة" التى تعتبر شيطانًا غاضبًا الآن ، شهوتها الدموية مرتبطة بنوع من الافتتان الرومانسى الذى نسبه الى مينى:" وما السعادة التى ستعطيها لها إذا كان بعد وقت قليل تم إطلاق النار عليك أو شنقك؛ فستكون قادرة على أن تستمر - مثل أعداد كثيرة - فى غنائها"، فأنا غير حزينة يا حبيبى على فقدانى لأنه سقط فى سترته الخضراء"(ص ٤٠). وما زالت مينى تجسد شخصية كاثلين ، غير أن كاثلين أصبحت الآن روحا شريرة متعطشة للدماء مصممة على إحداث أذى جسدى خطير. ولأنها كانت مسئولة سابقًا عن التدمير القطاعى للاقتصاد الأيرلندى ، فى فترة خيبة الأمل التى تلت الإضراب، فقد أصبحت المرأة الأيرلندية مسئولة الآن عن العنف السياسى.

وحقيقة أن شيلدس كان مخطئًا بشأن قدرة مينى الفدائية تؤيد القول إن المادية التى من أجلها قد قلل هو من شأنها ليست خراب أيرلندا وتفككها ولكن ربما طريقتها للخلاص. ففى أثناء المشهد الأول بينها وبين دوفيرين ، ربما كانت تكرر أقوال الجمهوريين المبتذلة التى ينطق بها تومى كثيرًا، ولكن هذا الكلام قد

تم موازنته عن طريق قوة جسدها ، الذى رد دوفيرين فى نهاية المشهد تمامًا إلى الجسد . فدوفيرين يستطيع مقاومة سحر الشعر المتعلق بمكانة المتطوع ، ولكنه كان مفتتن بعالم شيللى، مثله مثل أى متطوع آخر مفتتن بجمال دارك روزالين ، وتفاعله مع مينى أظهره مشتركًا فى العمومية الرومانسية. فقدرة مينى على تغيير ميل دوفيرين بعيدًا عن الأشكال التقليدية لشعرائه المحببين إليه إلى جسدها إنما يمثل نموذجًا لعملية الخلاص التى تتبناها هذه المسرحية ، والتى من خلالها قد تنجح المرأة الأيرلندية فى نهاية المطاف فى إنقاذ السياسة الأيرلندية.

فعلى الرغم من أن شليدس قد تم تقديمه على أنه شيطان عن طريق الإخراج المسرحى ، الذى قدمه على أنه يمثل عودة إلى " الإنسان البدائى"(ص ٤) ، وأيضًا عن طريق دوفيرن، إلا أنه قد أعطى قدرة معينة من القوة الفكرية . فدوفييرين قد غضب من تكرار شيلدس فى إيضاح تلميحاته الأدبية بذكر مصادرها ، وقد أصبح أكثر غضبًا بشأن كلام شيلدس عن مسئولية الفنان:

أنا لا أعلن أننى أعرف كثيرًا عن الشعر.... فأنا لا أعرف كثيرًا عن الومضات المتلألئة من ندى الصباح، أو الجمال الأحمر الرمادى للورود البرية ، أو الخضرة الماكرة لعيون الحية - ولكنى أعتقد أن إدعاء الشاعر للعظمة يعتمد على قدرته على توليد العاطفة داخل العوام .(ص٣٧)

فكلام شيلدس يوضح سخرية من كون هذه رومانتيكية المساكن الفقيرة : قطر ندى الصباح، والورود الخشنة ، والحيات كل هذه توجد بشكل متكرر فى

هذه البيئة ؛ فلو حاول دوفيرين تقليد شعرائه المحببين ، ستكون النتيجة أدبًا غير مفهوم وغير مناسب لمن حوله وقد رفض دوفيرين كلام شيلدس، ولكنه فى الواقع منذ هذه اللحظة قد أظهر نفسه ميالاً لهذه الحجة عندما طرح عليه من قبل مراسل آخر.

وعندما اختار دونالد بعض الأشعار إليها ، إفترضت مينى أن المرأة المذكورة فى القصيدة ماهى إلا حبيبته. ولكنه قد أوضح لها أن التقاليد الأدبية ليس من الضرورى أن تقوم على تجارب حية:" ما هذه - هذه ببساطة قصيدة اقتبستها عن السالندين ، ويمكن أن تصلح لأى فتاة أخرى - لك على سبيل المثال.(ص١٨). وهذا الحوار يقلل من رومانسية دوفيرين بكشف قلة بصيرتها. إذ أنه بالنسبة لدوفيرين، كل العشاق ما هم إلا أشكال متعددة من نموذج واحد؛وفى عالم شيللى ، ستصبح مينى مثل أى فتاة اخرى . " وقد صاغت مينى النقاش ضد هذا النوع من المثالية فى مصطلحات أكثر دقة عن طريق إستخدام جسدها:

دوفيرين:

بالطبع أحب الفتيات يامينى ، وخصوصا الفتيات اللائى يضفن لجمالهن بطريقة لبسهن ، مثلك تمامًا على سبيل المثال.

مينى:

أه ، إذن الآن أنت تسخر منى ياسيد دوفيرين.

دوفيرين :

لا فى الواقع يا مينى فأنا لا أسخر منك ، فأنت فتاة جميلة وصغيرة بالفعل.

مينى:

إذن إذا كنت أنا فتاة صغيرة جميلة يجب عليك أن تقدر على كتابة قصيدة عنى (ص١٨).

فإعجاب دونالد بمينى ، بمعنى آخر ، يجب أن يجعله يستخدم فنه لوصف حقائق مباشرة بصورة أكثر ، وبهذا يستطيع إثارة عاطفة داخل أحد العوام على الأقل . وبهذا الشكل فإن الجدال قد يكون فعالاً: فحينما بدأ يميل إلى الإعجاب بمينى (إس بى ص ١٩)، وافق أن يكتب قصيدة عنها. فتأثير جسدها عليه هو المسئول عن خداعه، وهى الشىء الوحيد الذى يمكنه إبقاؤه فى حياة المساكن الشعبية التى لايزال يحاول حتى الآن أن يتجاوزها.

فقوام مينى الجسمانى و الإحساس الذى أثاره بداخله قد حل بالتالى محل المثل الرومانسية، معيداً دوفيرين إلى الواقعية. فحديث دوفيرين لنفسه فى بداية الفصل الثانى يظهر أن المثالية قد بدأت تفقد تأثيرها عليه:

" فهى تجعل كل شىء تبتسم إليه جميلا" . أه ياشيللى ، فهى لم تستطع أن تجعل هذه الحجرة الملعونة ثلاثا جميلة . فأشعة جمالها قد تجعل فقط

أشياءها المرعبة لاتزال أكثر رعبًا . فيوجد قبح قد يتحول إلى شىء جميل، ويوجد قبح يمكن فقط إزالته ، وهذا جزء من هذا القبح".

فقد بدأ دوفيرين يدرك أنه يواجه حقيقة تمنع التغير الرومانسى . فأمام شليدس ، لايزال دوفيرين يرفض مادية " الناس" - ولكن جسد مينى قد بدأ يظهر تأثيره عليه .

وبالتالى ، فإستجابة دوفيرين لتأثير جسد مينى قد بدأ يجذبه بعيدًا عن المثالية التى كان يشاركه فيها شعره وسياسة تومى اوين نحو ارتباط وثيق بمجتمعه والمحيط حوله - و هذا الإعجاب الذى يبرهن على أنه يحب "الفتيات"(ص ١٨) قد ربطه أيضًا بالعالم المادى. وكجزء من هذا الإعجاب ، فإن ملابس مينى تمثل جدالاً ضد بعض الإفتراضات التى تشكل أساسًا للنقاش حول مواد الملابس.وسواء كانت ملابسها مصنوعة فى أيرلندا أو فى بريطانيا فهذا شىء غير مهم ؛ ولكن الشىءالمهم هو أنها تعتقد أكيد بأهمية اللبس ... بالطريقة الصحيحة"(ص ٣٩). و"الطريقة الصحيحة" لاستخدام قوتها الشرائية ليس بالضرورة لدعم الصناعة الأيرلندية ولكن لجعل جسدها جذابًا بشكل كاف لجعل الرجال الأيرلنديين متعلقين بالعالم المادى.

والذى لم يتغير - على الرغم من كل هذا - إنما هو الإفتراض الجوهرى الذى بنى عليه الجدال المتعلق بمواد الملابس ؛ وهذه هى المهمة المضاعفة التى

تم تحديدها للمرأة الأيرلندية من استغلال كل من المادة و تمثيل أيرلندا المثالية. وحتى قبل المشهد الأخير ، فمن الواضح أن وطنية مينى إنما هى واقعية بطريقة مختلفة عن وطنية تومى ، لأنها قدمت عن طريق جسدها - المنبعث من إعجابها بدوفيرين. فهى تصر على أن الحب الفدائى يمكن أن ينبع فقط من إعجاب متبادل بين حبيبين (من جنس مختلف)لبعضهما البعض: " فلا يوجد رجل يستعد أن يضحى أو أن يموت من أجل أى شىء سوى من أجل حبيبته، وليس حتى من أجل زوجته"(ص ١٩). وقد صححت قولها على مايجب فيما بعد إلى" باستثناء التضحية من أجل بلده"، ولكنها تبدو مهتمة بشكل واضح بسلامة دوفيرين الشخصية أكثر من سلامة الجمهورية:" أتمنى أن ينتهى كل شىء، على كل حال.... ستكون حريصًا على سلامتك ، أليس كذلك ، ألن تفعل ذلك يا دونالد؟ " (ص ٢٠).

ولأن مثاليتها قد تم استثمارها فى إعجابها الطبيعى والمغاير إلى كائن حى، بدلاً من إعجابها غير العادى بشهيد ميت أو مؤسسة سياسية ، ومن ثم قد عظمت المسرحية مثاليتها إلى حد كبير . فعلى الرغم من أن رومانسيتها نحو دوفيرين ، إلا أن استجابتها للأزمة الحقيقية كان محددًا وعمليًا، ولايحتاج إلى التفسير على أنه عمل فدائى. وبعد كل هذا فالمشهد لم يوضح كما هو مكتوب أن مينى لاتزال تتصور دوفيرين على أنه شخص مسلح عندما خبأت المفرقعات . فبعدما سمعته يتحدث عن إلقاء المفرقعات " بشكل بسيط تمامًا مثل تلميذ

صغير فى المدرسة يرمى كرات الثلج" وجدته مغمى عليه تقريبا على السرير"(ص ٥٦) عندما أتت لتحذرهم من الغارة. وما إذا كان هذا هو المشهد الذى بدد خداع مينى سيمثل سؤالاً سيحدده فقط المخرج أو تفسير البطلة. فمن الواضح بشكل قاطع بالنسبة لها أنه بمجرد أن تجد القوات المفرقعات ، فإنهم لن يهتموا ما إذا كان دوفيرين ضمن عناصر الجيش الوطنى أو لا. فمينى تحاول أن تنقذ، ليست الجمهورية- ولكن دوفيرين - وأن تفعل ذلك ، إذا كان ممكنًا، دون التسبب فى إحداث ضرر لأى أحد. فقامت بإخفاء المفرقعات فى حجرتها، ليس بسبب استعدادها للموت فى سبيل أيرلندا ، ولكن لأنها تعتقد أن هذا سيكون أكثر أمانًا لبقية الأفراد: " ربما لن يفتشوها ، فلو بحثوا عنها ، فلن يؤذوا أى فتاة"(ص ٥٦). فموتها قد حدث بشكل عرضى بدلاً من أن يكون مخططًا له - ففى أثناء الكمين كانت تحاول الهروب ولكنها قتلت فى تبادل لإطلاق النار.

والفرق بين مينى و بين الرجال ليس كبيرًا جدًا لأنها كانت قادرة على تدعيم العاطفة الوطنية بالأفعال، كما أنه قد تم سد الفجوة بين القول والفعل لأن وطنيتها تنبع بشكل مباشر من أحاسيس بدنية وعاطفية. إذ أنها ليست مرغمة على وضع جسدها مع كلماتها لأنه بالفعل موجود معها.

إن ما يظهره الدور الذى لعبته مينى هو أن "أمومة" أوكيسى ربما لا تكون ذاتية بشكل كامل ؛ ولكنها ربما تكون بدلاً من ذلك شيئًا من التنوع على أساس

المطابقة بين الجسد الأنثوى و" الواقع". فكما أن إعجاب مينى بدوفيرين قد غير الخسارة التى سببتها أسطورة المتطوع الذكورى من خلال إعادة دوفيرين إلى العالم الواقعى و العلاقات مع الجنس الآخر، فإن الأم فى الأحياء الفقيرة يمكنها القيام بما يعد فقط به المتطوعون ، بتغيير الإنتماءات السياسية و الطائفية والفكرية لأنهم مشتركون فى رابط شامل بين الأم والابن .فإذا كان جسد مينى يقوم بدور كل من المنشىء و الشىء المثير للاعجاب الطبيعى والواقعى والذى يسمح لمغريات المتطوعين غير العادية بجولة أخرى من أجل المال، فإن الجسد الأمومى يمثل القوة الوحيدة التى يمكنها المنافسة على أسبقية الإدعاءات الفكرية الموجهة لأبنائها.

المبدأ هو المبدأ: الحرب الأهلية و معركة الجسد

أثناء السنوات التي شهدت إنتاج ثلاثية دبلن، كان هناك ما ينافس ادعاء أوكيسى بأنه يدافع عن الجسد الأيرلندي. في الواقع، إن معالجته الأيديولوجية لمسرحيات "جونو والطاوس" لابد من فهمها في سياق الحرب الدائرة في الشوارع و الخطاب الذي رافقها. فبعد قبول دايل لمعاهدة ١٩٢٢م التي شطرت الحركة الجمهورية والجيش الجمهورى الأيرلندى ، صاحب الحرب دعاية حربية على الشرعية المسرحية. و أثناء الحرب الأهلية الأيرلندية، لجأ الجانبان إلى وجهات النظر نفسها لمساندة الادعاءات المتعارضة . و ما تبقى بعد سياسات بناء الذات الأيرلندية، هو العالم "الحقيقي" للمعاناة الجسدية. لكن التمايز النوعي

الذي خلقه أوكيسى بين نفاق بويل وأصالة جونو كان ذا إيحاءات خطيرة. فقرار أوكيسى هو وضع الأصالة في جسد جونى وليس كما وصفه التراث الميلودرامي الذي تنشأ عنه المسرحية، لكنها أيضا تتأثر بالصراع الداخلي الذي حدث بين الجمهوريين و بين معضدى دولة أيرلندا الحرة الذين كان لهم الحق في جسد الرجل الأيرلندي. وتوضح صحيفة "أن تى أوجلاخ" الرسمية لجيش الدولة الحرة كيف تطور ذلك الصراع المرير.

وتأسست صحيفة " أن تى أوجلاخ" التي يشير عنوانها الأيرلندي إلى "المتطوع" بالإنجليزية، فى عام ١٩١٨م كصحيفة رسمية للجيش الجمهوري الأيرلندي. وعندما انقسم الجيش إلى فرق متنازعة قامت بالحرب الأهلية، حيث قامت الفرقة التي ساندت قيام الدولة الحرة، بأخذ الصحيفة معها. و كان هدف الصحيفة الدائم هو الدعم البلاغي لأنشطة الجيش الذي يتحالف معه، و لم تتغير هذه الوظيفة بعد المعاهدة. ما تغير حقا هو صعوبة القيام بتلك المهمة. ففي عام ١٩١٨م، استطاعت الصحيفة بناء شرعيتها على حقيقة بسيطة وهي أن المتطوعين الأيرلنديين كانوا "منظمة مسلحة من الشباب الأيرلنديين الذكور مستعدون للتضحية بدمائهم من أجل حرية أيرلندا". و لكن بمجرد أن نافستها منظمة مسلحة أخرى من الشباب الأيرلنديين كانوا على استعداد للموت فى سبيل الجمهورية، ندم ناشرو الصحيفة على تأكيدهم أن الاستعداد المؤكد للموت من أجل قضية هو "الرأي الجدلي الأوحد الذي لا يمكن لأكاذيب أو نفاق

العدو التغلب عليه" (بيسالى ١). و قد أصبح هذا الرأي الأوحد أكثر أهمية، كلما أصبح من الصعب صناعته. فمنذ الثورة، أقامت الحركة الجمهورية شرعيتها على شيئين هما: الأول هو أنها تنهى عمل تأسيس الجمهورية الذي طالب به بيرس عام ١٩١٦م، و الثاني، هو أنها تنفذ إرادة الشعب الأيرلندي و التي تم التعبير عنها خلال الانتخابات البرلمانية التي أعادت مرشحي شين فين الذين كونوا "دايل أريين". و بعد الشقاق، وجدت حكومة الدولة الحرة نفسها غير قادرة على صناعة أي من الرأيين بإقناع، حيث إن الجمهوريين الذين كانوا يحاربونهما، كان يمكنهم الادعاء بشرعية مماثلة أنهم كانوا ينفذون برنامج بيرس. و قد استمرت الصحيفة فى محاولة تأكيد هذه الادعاءات ، لكنها سقطت فى نوع من التكرار المضجر لهذا الرأي. فبالإضافة إلى الاستشهاد ببيرس فى الغالب، لجأت الصحيفة أيضا إلى لغة الديمقراطية، واصفة الجمهوريين بأنهم "طغيان عسكري"، أو "ديكتاتورية" فى الوقت الذي أدعوا فيه بأن جيش الدولة الحرة هو "جيش الشعب"، حيث إن لغة الحرية كانت تستخدم لتبرير محاولة جيش الدولة قمع التمرد:

فقد وجد من الضروري فى بعض الأحياء السكنية المطالبة بقانون عسكري، وفى بعض الأحياء الأخرى، اتخاذ بعض الإجراءات الخاصة للتعامل مع مهددي النظام الاجتماعي و الصالح العام..........("النظام الاجتماعي" ١).

ويعبارة أخرى، كان على جيش الدولة الحرة أن يدمر حقوق و حريات الأيرلنديين كي يحميهم. و سواء اتفق القارىء أو اختلف مع قبول معاهدة ١٩٢٢م أو محاولة قمع المقاومة الجمهورية، فإن هناك شيئًا أكثر وضوحًا بالتأكيد : بدأت هناك مصطلحات مثل "حقوق و حريات" ، و "حرية قومية" أن تكون أكثر غموضًا ومراوغة إلى حد ما. و عندما أدركت الصحيفة عدم ملاءمة تلك الآراء السياسية والتاريخية، لجأت إلى رأى بدا أنه يقدم أملاً فى النجاح، لأنه كان مبنيًا على شيء "حقيقي و واقعي" لا يمكن إنكاره - ليست آراء الأحياء، بل أجساد الموتى. فقد صورت الصحيفة المعارضة الجمهورية للمعاهدة على أنها مراوغة معنوية تبدو عديمة المغزى بجانب جسد المتطوع الفدائي: " الدم والدموع فى مقابل الصيغ النظرية. إلى متى سيتشبث المخالفون للقواعد باختيارهم العقيم؟" (١). بالطبع، تم الاستشهاد بأجساد الشهداء فى هذا الرأي الجدلي، لكن لأن تون ، و بيرس، و كونيللى متاحون الآن للعدو، كما كانوا أثناء حرب الاستقلال. إن صحيفة " أن تى أوجلاخ" تعتمد بدرجة كبيرة على جيش الدولة الحرة ذاته أكثر من الشهداء الحداثى. و بمجرد أن أثبت جيش الدولة الحرة استعداده للموت، أقيمت شرعيته خلال النموذج القربانى (الفدائي)، الذي لا تحتاج عملياته الغامضة إلى تفسير أو اختبار. بمجرد موت مايكل كولينز فى خدمة الدولة الحرة، فإنه " يطهر بدمه قضية شعبه" (٢)، فكلما زاد الدم المسكوب، كلما أصبح إدعاء شرعية الدولة الحرة لا يمكن منافسته. و من ثم، وجد كلا الجانبين أنفسهما منغمسين فى منافسة على من يمكنه تقديم الدليل

الأكبـر فى مسـاندة هذا الـرأي المتبقي ، - و بهـذا ينشـأ مـوقف يكون فيـه فقط "الأيرلندي الحـقيقي هو الأيـرلندي الميت". و بتـحديد الشـرعيـة بجسـد الوطني الفدائي، تسهم صحيفـة " أن تى أوجلاخ" فى مناخ سياسي يكون فيه الموتى أكثر قيمة من الأحياء. فتحديد الصحيفة جسد الشهيد كـ "رأى جدلي" للشرعية السياسيـة ينتهي إلى خاتمة منطقيـة: هي أن سـوء معاملة جسـد الدولة الحـرة الموجود سلفًا ينظر إليه على أنه جريمة بشعة ضد أيرلندا، أكثر من خلق جسـد جديد.

وفي الوقت الذي بدأ فيه أوكيسى فى كتابة "جونو"، كانت الحركات السياسية قد تبنت الاستـراتيجيـة نفسـها التي استخدمها ضد المتطوعين فى ١٩١٣م، فكل حركة كانت تدعى أنها تمثل أيرلندا الحقيقية، بتمثيلها جسد الشهيد الأيرلندي، و هي الطريقـة نفسها التي استخدم أوكيسى بها الجسد لتأصيل الأداء للصوت "الحـقيـقي" لأيرلندا. فـ "جـونو" هي مـحاولـة لاستـعـادة تلك السلطة، و لفـضح إدعاءات الدولة الحـرة و الجمهورية بالشـرعية، بإثبـات أن لا أحد منهما مخلصة لألم ذلك الجسـد. فعلى الجانب الأول، يتـبع هـذا البـرنامج من خـلال تشـخيص جونى، والـذى من خلاله ، كان يحاول السماح لجسد الرجل أن يدافع عن نفسه، بدلاً من الدفاع عنه من قبل جماعة سياسيـة أو أخرى. و عندما لم تحقق هذه المحاولة النجاح التام، يلجأ أوكيسى لاستـراتيـجيـة مـختلفـة، خـلال أم جـونى (جونو)، مصورًا معاناة الجسد الأنثوي، الذي تم تجاهله أو كبحه فى سياسـات الفـداء بصفـة عـامـة. و لكن بإنشـاء دور جـونو كوسيـط ، و أو كمحكم لأيرلندا

"الحقيقية"، يستحضر أوكيسى سياسات النوع عند جريفث والتي تعمل ضد أجندته أو مشروعه الاشتراكي.

إثارية التضحية : Sensationalizing Sacrifice

عند كتابته عن مسرحية "جونو"، يعترف جابريل فالون فى مذكراته، بحيرته من إصرار أوكيسى على أن مسرحية "جونو" هي عن "شاب يسمى جونى بويل" (مقتبس فى هارينجتون ٥٠٢). لقد كان اعتقاد فالون أن المسرحية هي عن والدي الشاب جونو، و كابتن جاك بويل. و الدليل الوحيد على هذا الاعتقاد هو الحبكة الفرعية التي تتضمن جونى الابن الوحيد لـ "جونو" ، الذي تم اختطافه وإعدامه من قبل رفاقه الجمهوريين السابقين و ذلك لإبلاغه عن جار له يسمى تانكرد. و تبدو النهاية المشهورة للمسرحية مؤيدة لقراءة فالون. ففي المشهد قبل الأخير، يعرف جونو من جار له أن الشرطة وجدت جثة جونى. وبعد عويل جونو، تغادر هي و النساء الأخريات خشبة المسرح. و بدلاً من إنزال الستار، يحضر أوكيسى زوج جونو و رفيقه جوكسر و الذي يختتم حديثه الثمل غير المترابط المشهد الأخير للمسرحية. إن تقارب هذين المشهدين، رغم إثارته الحيرة لبعض نقاد أوكيسى المعاصرين، فإنه قد حاز على ترحيب فالون و آخرين كالدليل الأول الإيجابي على أن مسرح الآبي لديه عبقري فى متناول يده. إن نهاية جونو هي ابتعاد واضح عن التقاليد الميلودرامية، و التي كما يوضح ستيفن وات ، يستعيرها أوكيسى و يقوضها فى ثلاثية دبلن. و فى الوقت نفسه، تشير النهاية إلى تقويض أوكاسى ل "الأيديولوجية السائدة" عن أيرلندا والأيرلنديين.

و كمثال على استخفاف أوكيسى بالتقاليد الميلودرامية، يستشهد وات باختفاء مشهد الإعدام المثير للمشاعر و الذي غالبًا ما كان يرتبط بالميلودراما الوطنية: " لا يستعير أوكيسى أي مشهد مبالغ فيه من الدراما التاريخية للقرن التاسع عشر كي يعلى من وفاة شخصياته، لم نرَ - فى الواقع - مينى بعد مغادرتها شقة ديفورن" (١٧٩). و بالمثل، يقتل جونى بويل وراء الكواليس ، بين المشاهد. لكن غياب هذا المشهد الخاص "المثير للمشاعر"، لا يعنى أن أوكيسى قد تخلى عن إثارة المشاعر كمنهج. فى الواقع، ما يحاول أوكيسى عمله فى مسرحية "جونو"، هو معالجة للتاريخ الأيرلندي و الذي هو أكثر إثارة للمشاعر من نموذج القربان أو الفداء، و تصبح التقاليد الميلودرامية ذات قيمة طالما ساعدته على القيام بذلك. و من الآراء التي تقدمها مسرحية "جونو" هي أن الخطاب الجمهوري ينكر أهمية الإثارة الشعورية - قوة الألم و خبرة الجسد "المتألم". فرغم أن أوكيسى لم يقدم موت جونى بويل على خشبة المسرح، إلا أن عرض جسده على خشبة المسرح هو محاولة لجعل العنف السياسي "أكثر إثارة للمشاعر" عند الجمهور.

إن المشهد الافتتاحي لمسرحية "جونو" يبين المشكلة التي واجهها أوكيسى فى سعيه لجعل المعاناة أكثر إثارة لمشاعر العامة. فـ "مارى" ، ابنة جونو وأخت جونى تقرأ تقريرًا صحفيًا عن وفاة تانكرد، و الرجل الجمهوري الذي اغتالته الدولة الحرة. و يبدو بالتأكيد التقرير الصحفي أكثر إثارة بما فيه الكفاية: " تقول

تفاصيل الخبر إن القتيل أصيب بسبعة جروح نافذة - إحداها اخترق الرقبة، وجرح نافذ أسفل المنكب الأيسر، و آخر اخترق الجانب الأيسر من الصدر نافذًا إلى القلب" (س ب ٧٢). و كما تشير قراءة مارى الهادئة، فإن أهل دبلن كانوا قد اعتادوا بالفعل على عناوين الصحف الرئيسية المثيرة خاصة فيما يتعلق بالعنف السياسي، لكن بعد ثلاث سنوات من الحرب مع انجلترا، أصبح العنف وآثاره مألوفًا أكثر للقراء الأيرلنديين من العامة عن ذي قبل أثناء هوجة المتطوعين. ورغم هذا الوصف التفصيلي المصور، إلا أنه ينقصه قوة التأثير. فرغم معرفة مارى و جونو بالضحية، فإن التقرير لم يحرك مشاعرهما. ومع ذلك، ترد جونى، بعد تلك المناقشة بينهما: " أوه اتركي قراءة هذا التقرير، من أجل الله! هل فقدت كل مشاعرك؟" (٧٢).

ورغم "واقعية" هذا الوصف الطبي لجثة تانكرد، فإنه يخفق فى جعل معاناة تانكرد تثير الألم فى القراء كما أثارتها فى جونى المصاب بالعرج و الفاقد لإحدى ذراعيه، نتيجة تعرضه للعنف السياسي. بالنسبة للجمهور ، يعتبر جونى تجسيدًا للعنف و آثاره. و كما تقول مارى، فإن جروح جونى جعلته "حساسًا جدًا". فالكثير من حديث جونى هو صرخات ألم بشكل أو بآخر، فهو يستجيب جسديًا لمثيرات غير ملموسة، فهو - على سبيل المثال - يشتكى من أن ضجيج الشقة فى الطابق العلوي "مثل قصف الرعد فى رأسه" (٧٥)، و عندما تنطفىء شمعته، يعتبر ذلك كطلقة نارية: " أشعر بعدها بألم فى صدري يمزقه كالرصاصة! " (١٥١).

وفى حين تفقد مارى و جونو "مشاعرهما"، مثل جمهور أوكيسى، نتيجة التعرض طويل المدى لهذا النوع من العنف (و هذا النوع من التقارير) ، أصبح جونى "فى غاية الواقعية"، مظهرًا خلال ملامحه الجسدية قدرًا من الشعور والإحساس فى نظر الجمهور. و أوضح مثال درامي على هذه العملية من الشعور هو أثناء مشهد الحفلة فى الفصل الثاني. فـ "بنثام" المدرس البريطاني والمؤمن بالثيوصوفية و الذي جاء لخطبة مارى يقدم هذا التفسير لقصص الأشباح:

بدأ بعض العلماء فى التفكير فى أن ما نسميه أشباحًا، قد يراه أشخاصا ذا طبيعة خاصة. فهم يقولون أن الأفعال المثيرة، كقتل شخص، تتطلب قوة عظيمة، و أن تلك القوة تبقى فى المكان الذي حدث فيه ذلك الفعل المثير. قد يعيش الناس فى ذلك المكان و لا يرون شيئًا، لكن عندما يأتي شخص تحمل شخصيته اتصالاً بقوة ذلك المكان، يمكنه فى لحظة معرفة الموضوع بأكمله (١١٢ -١٣).

أصبح هذا الرأي الافتراضي لـ "بنثام" حقيقة عند جونى ، حيث جرى بعد ذلك بلحظات إلى الحجرة و "هو شاحب الوجه، تصطك شفتاه، و ترعد أطرافه" (١١٣)، بعد رؤيته الخيالية لتانكرد المتوفى:

لقد رأيته.... رأيت روبى تانكرد راكعًا أمام التمثال.... و الدم الأحمر ينساب منه..ذهبت إليه..فالتفت و نظر إلى....رأيت الجروح تنزف فى صدره....أوه، لماذا نظر إلى هكذا؟ إن ما حدث له لم يكن خطئي . (١١٤).

إن ما رآه جونى هو صورة لم تظهر فى كل من الخطاب القربانى (الفدائي) أو فى تقارير الصحف : جسد حي ينزف و يتألم . تثير هذه الرؤية الأحاسيس الجسدية التي لم يستطع التقرير الصحفي إثارتها فى مارى، فى حين أثار هياج جونى استجابة متعاطفة عندها: "أمي ، يا إلهي، لقد جعل قلبي يرتعد" (١١٤). إن الشخصيات الأخرى تعتبر شبح تانكرد شيئًا مختلقًا من خيال جونى الذي يؤمن بالخرافات، و ما يؤكد وجهة نظر تلك الشخصيات هو وضعه بعد كلام بنثام مباشرة. و بهذا تقدم المسرحية تفسيرًا "واقعيًا" لهذه الزيارة التي تأتى من تراث إثارة المشاعر. لكن عدم واقعية الشبح لا تعنى أن أثرها على جونى أقل وضوحًا أو أن ظهوره لا يؤثر على الجمهور. فهنا نرى أوكيسى يلجأ إلى الأساليب المثيرة فى الميلودراما حتى يجعل "واقعيته" أكثر قوة فى تأثيرها من التقرير الصحفي الذي تبدأ به المسرحية ، مستخدمًا جونى لترجمة هذه الرؤية الخيالية إلى إحساس مثير للجمهور. فإذا كانت صرخته المفاجئة جعلت قلب مارى "يرتعد"، فإنها أيضًا أرعبت الجمهور فى مقاعدهم، فالجمهور نفسه الذي استمع دون خوف أو دهشة إلى وصف جثة تانكرد، يصاب بالرعب من صرخة جونى.

وإذا كان شبح تانكرد ، من خلال استجابة جونى له، يمنع الجمهور من اللجوء إلى استقلال الصحيفة و عدم تحيزها أو إلى رأى بنثام العقلاني شبه العلمي، فإن جنازته تقلل قوة خطاب مختلف - والسرد القربانى (الفدائي). و رغم أن العديد من المقالات النقدية أشادت بالأداء الرائع لمرثاة جونو على جونى فى الفصل الثالث و بأنه أهم لحظة فى المسرحية، لم يشر أي من النقاد لمرثاة زوجة

تانكرد فى نهاية الفصل الثاني. فإن الجمهور لم يتأثر بحزن السيدة تانكرد، وليس ذلك ببساطة لأنهم لم يقابلوا الضحية. فقد عالج الجمهوريون فى المسرحية وفاة تانكرد و استخدموه لتدعيم ادعائهم بالشرعية، و التوازي الذي يقيمه أوكيسى بين وفاة تانكرد وجونى يوحى للجمهور بأنه بسبب أنه فى الواقع يمنعهم من تجربة ألم الضحية أو خسارة أسرته، ذلك أن المعالجة القربانية التي يقدمها الجمهوريون هي خيانة لتضحية تانكرد. إن جارة السيدة تانكرد، بتقديمها المواساة والعزاء القربانى المثالي لها ، تربط بين تانكرد وبين النموذج الأفضل للشهداء: " لقد لقي حتفه بنبل، و سندفنه كملك" (١٢٢). فعلى عكس جونو، فإن مسز تانكرد "امرأة طاعنة في السن" (١٢١)، و طريقة حوارها الملحمية تجعلها تصبح امرأة أخرى طاعنة في السن بائسة ترثى طفلاً قد يكون أى رجل أيرلندي.

و رغم أن رفض السيدة تانكرد أن تشعر بالفخر أو الفرح بوفاة ابنها تميزها عن كاثلين عند ييتس ، فإن تأثير ذلك الرفض يقل بالإطار الذي يحتويه. إن رثاء السيدة تانكرد هو جزء من العرض - الجنازة الجمهورية التي ستسير في الشارع خارج نطاق الشقة - و يعتبر قطعة مسرحية بوجود جمهور الجيران، واستشهادهم من الخطاب القربانى، بارتدائها ملابس الحداد و غيرها من الإكسسوارات الأخرى التي تصاحب الموكب. إن هذا الرثاء المسرحي لهذه السيدة، يبطل "التأثير الواقعي" الذي سيخلقه رثاء جونو و يجعل حزنها أقل تأثيرًا.

إن تأثير تانكرد على الجمهور تمت صياغته في رد فعل بويل على الجنازة. ورغم أن جونو كانت تسخر من نداء نيدل نيجنت ب "احترام الشعب الأيرلندي القومي للموتى" (١٢٦)، إلا أنها جرت إلى النافذة مع بقية الشخصيات (ما عدا جونى) لمشاهدة سير الجنازة. فقد حول السرد القرباني موت تانكرد، مثل رثاء أمه، إلى قطعة مسرحية - مسلية أكثر منها مؤلمة أو مزعجة.

وقد تحولت السيدة تانكرد الآن إلى أداة مسرحية في هذا العرض. فـ "احترام الشعب الأيرلندى للموتى" جعل رثاءها أقل عاطفية، وقد أخفق في أن يحدث تأثيرًا مستمرًا حتى على جونو. وبدلاً من ذلك، جعل الموكب و العرض التي صاحبه، موت تانكرد موكبًا سياسيًا قد يثير الخوف أو الإعجاب، لكنه لا يثير التعاطف أو الحزن. والمشهد التالي بين جونى ومختص التجنيد يمثل نقد السياسات القربانية المتضمنة في مشهد الجنازة. و في الوقت الذي يمنع فيه الجمهور، بسبب الإكسسوارات الطقسية للعرض، من التعاطف مع تانكرد و أمه، فإن انغماس مختص التجنيد في السياسات القربانية جعله محصنًا ضد القوة المؤثرة لجسد جونى المتألم. إن منطق سياسة الحرب الأهلية تمنع على جونى أي تعاطف أو شعور بالرحمة لأنه لا زال على قيد الحياة. و هذا يتضح بوضوح في نهاية الفصل الثالث. إن جونى ليس "واقعيًا" كتانكرد لأنه ما زال على قيد الحياة.

فبينما لم يكن لـ "جونى" حضور نصي قوى، فإن هناك حالة يمكن خلقها في الواقع عن موضوع المسرحية. فرغم أنه يقضى معظم وقته خلف ستارة تفصل

سريره عن بقية الحجرة،إلا أن جونى دائمًا موجود على المسرح (ما عدا الدقائق القليلة في بداية الفصل الثالث). و حتى عندما لا يتحدث، فإن ذراعه و طرفه المفقودين يذكران دائمًا بمعاناته الداخلية.

وربما خلال معاناة جسد جونى المتألم، أسرت مسرحية "جونو" الجماهير. فقد وجد دبليو ج لورانس ، و هو أحد النقاد الأوائل للمسرحية، أن "وفاة المخبر القعيد جونى بويل " من تلك اللحظات "المؤثرة " في ضوء الخبرة الحديثة، التي تتجاوز كل الجوانب المسرحية الأخرى، فهي تثير النشوة العميقة كمعاناة شخصية" (مقتبس في هوجان ١٩٣). فبالنسبة لـ "لورانس"، يرى أنه نفسه يخبر موت جونى "عن قرب"، و يشاركه أمله كأنها "معاناة الشخصية". وأيضا وفقا لـ "فالون"، كتب أوكيسى في الأصل مشهد الموت لـ "جونى"، لكن المخرجين حذفوه (هارنجتون ٥٠٢). و هذا يلمح إلى أن قرار أوكيسى حذف مشهد الإعدام ربما كان له علاقة بالقيود التي كان تحد من عمله، أكثر من رغبته في تحاشى إثارة المشاعر.

وحتى لو كان أوكيسى مثل مشهد الإعدام، فكان سيكون مختلفاً عن ذلك النوع الموجود في الميلودراما القومية. فالاحساس نفسه الذي سمح لـ "جونى" أن يشرك الجمهور في معاناته، تمنعه "أيضا" من الموت الهادئ المتوقع من البطل الوطني. فلم يسمح للبطل الوطني أن يشعر بالشك، أو الخوف، أو الألم، وكل حزن يعبر عنه يشير إلى معاناة زوجته، و حبيبته و أطفاله، وأصدقائه المخلصين، أو أيرلندا

ذاتها أكثر من حزنه بسبب سجنه أو انهياره. وعلى الجانب الآخر، يشعر الغريم النذل - و هو في الميلودراما الأيرلندية إما جندي بريطاني، أو مخبر أيرلندي - بالألم، و يصبح هذا الضعف (المتمثل في رغبة في المال، أو في البطلة، أو مجرد الخوف من الموت ، أو الألم الجسدي) الدافع لعمله الفاضح. هذا الإظهار لهذا الانقسام بين المثالي/المادي يعنى أن كل الصفات التي رأيناها في جونى ترتبط في الميلودراما الأيرلندية بالغريم النذل.

إن إعاقة جونى، و حساسيته، و حاجته للشفقة، و خوفه الواضح من الموت، يجعل دوره، وفقًا لقواعد الميلودراما، من أدوار الغريم النذل. فبجعل جونى مخبرًا، يقدم أوكيسى في الواقع تطابقًا مهمًا مع منطق الميلودراما. و هنا نرى كيف أن معايير الميلودراما تشكل مشروع أوكيسى ، حتى و إن كان يعمل لمراجعة أعمال ذلك المشروع. فالتقاليد النوعية التي تربط المادية بالغريم النذل، ما زالت قوية لدرجة أن أوكيسى فقط يمكنه جعل ألم جونى معقولاً للجمهور، و ذلك بجعله غريما نذلاً، و محافظًا على تلك الصلة بين الحسية والخيانة والتي أفرزت مخبرين جبناء جشعين، شهوانيين في ميلودراما وايتبرد.

و رغم محاولاته الأخرى لتحويل قواعد التشخيص الميلودرامية - كان جونى بطلاً وطنيًا في الماضي - يجد أوكيسى نفسه غير قادر، عندما يأتي إلى الشخصيات الذكرية ، على كسر تلك الصلة بين المادية وارتكاب الشرور. والإحساس الذي جعل جونى ذا قيمة لمشروع أوكيسى يجعله أيضا نرجسيًا

ومنغلقًا على ذاته، لدرجة أنه مر بوقت صعب ليحافظ على تعاطف الجمهور معه. إن نرجسية جونى لم تتضح أبدًا إلا في المشهد السابق للقبض عليه.

ويخلق هذا الامتياز للتشخيص الميلودرامي، يجعل أوكيسى نفسه فى مأزق درامي. فلكي يمنع جمهوره من تقليل معاناة جسد الحقيقة مرة ثانية، عليه أن يقنعه بالتعاطف مع شخصية لا تثير التعاطف. و الحل الذي قدمه هو أن يتبع القبض على جونى رثاء جونو، مؤكدًا أن المتفرجين الذين لم يتأثروا بموت المخبر، سيتأثرون ، رغم ذلك - بحزن الأم. و من ثم، يعتمد نجاح أوكيسى فى إثارة المشاعر على قوة حديث جونو الأخير - وهي قوة تنبثق بدرجة كبيرة من المقارنة بين هذا المشهد وبين جنازة تانكرد والتشابه بينهما. كما تعتمد تلك القوة أيضًا على محافظة أوكيسى على التراث الميلودرامي بقدر ما يرتبط بشخصياته النسائية - خاصة بناء العواطف عند جونو و مارى (عاطفة حب جونو لأطفالها، و انجذاب مارى لـ "بنثام") بصورة تبدو طبيعية كأنها صفات بيولوجية.

مجرد ابن مسكين ميت

فى حين أن أوكيسى أعطى مكانة إلهه إلى جونو ، أوضح برنارد بينستوك أن أوكيسى كان مهتمًا بتشخيصها عن طريق إظهارها فى صورة بشرية بوضع الأخطاء فيها. التي تشتمل على "مواقفها الحقيرة ووجهة النظر الدينية المحدودة" (ص ٦٦). فعلى الرغم من مكانتها التي تنتمي إلى الطبقة المتوسطة إلا

أن جونو كانت تشارك الصفات البرجوازية التي جعلتها منعزلة عن سياسات ماري العمالية وجعلتها أيضا متحمسة بشدة بخصوص احتمال الزواج من بنثام . ففي حين الاتفاق على أن سياسة جونو تختلف مع سياسة أوكيسى ,سأقول بأن هذا الوعي الزائف ليس محاولة جادة لإظهار عيوبها ولكنها تمثل أحد الآثار الجانبية لوسائل أوكيسى الأخرى. فرفض جونو لسياسة مارى ماهو إلا جزء من كونها مثال للحقيقة - الشيء الحقيقي الوحيد والذى منه يعتبر الفكر خيانة. فكلام جونو أثناء حوارها تظهر أن احتقارها لاشتراكية مارى متفق مع موقفها تجاه توجه جونى الجمهوري . فمساوتها للسببين قد وافق عليه أوكيسى، إذ جعل مارى و جونى يستشهدان بالشعار نفسه لتبرير أفعالهم "فالمبدأ هو المبدأ" (٧٤ ، ٩٩). فأحد انتقادات صحيفة تى- اوجلاخ للجمهوريين - هو أنهم :" قضوا على حياة أيرلندا من أجل قانون سياسي غير عملي "(التفاهة " ص ٤) - يظهر هذا الانتقاد فى نقد مارى لمذهب الفعالية .

فرفض أوكيسى الواضح وغير المتناسب مع الشكل التقليدي للتمييز بين السياسة القومية و السياسة الاشتراكية يفهم بوضوح فى ضوء الحرب الأهلية السياسية فى أيرلندا . فبعد المعاهدة ، تحالفت حركة العمال ، متمثلة فى نقابة عمال النقل مع الجمهوريين. فالمنطق وراء هذا القرار كما عبر عنه قائد حركة العمل جيم لاركين فى ذات الحين و فيما بعد بواسطة الآخرين فى صحيفة الفويلاخت هو أنه طالما أن أيرلندا مازالت مرتبطة بالإمبراطورية البريطانية فسيستمر استغلال العمال الأيرلنديين لا محالة ، و من ثم فإن تحرير العمال لن

يكون ممكنًا إلا فى ظل جمهورية موحدة . ففي حين أن أوكيسى يعترف بأن الدولة الحرة إنما هي بعيدة كل البعد عن كونها جمهورية مثالية للعمال ,إلا أنه أيضا يشك فى استمرار تحالف العمال و الجمهوريين ,وهذا ربما يكون بسبب أن هذا التحالف يمثل عودة من جانب العمال إلى الخطاب الفدائي . أنظر إلى اللغة التي استخدمها لاركين على سبيل المثال فى إعلان تأييده لقضية الجمهوريين:

نحن نمثل الموتى . فنحن قد دخلنا فى ميثاق معهم حينما كانوا أحياء . فهم لم يخونونا ,و نحن لن نخونهم . كونولى وبيرس و كلارك و رفاقنا الآخرون لم يموتوا من أجل كلمة ... ونحن لن نخون الموتى فى حياتنا تحت أي ظرف من الظروف..... فنحن لن نتحالف بإرادتنا مع قتلة كونولى و بيرس و كلارك والآخرين الذين انهوا كفاحهم بالموت . إلا أنهم فى موتهم ما زالوا أحياء . وهؤلاء الأحياء الذين لازالوا على قيد الحياة لن يخونوهم . (اقتباس فوكس ص ٢١٢).

فإذا كان المنطق وراء اتحاد كل من العمال و الجمهوريين يستمد جذوره من وعى العلاقة بين الإمبريالية و الرأسمالية ,فإن تعبيره الكلامي يخفى هذا الفهم، ويثير بدلاً من ذلك إخلاص بيرس لموتى أيرلندا العظماء . و معاملة جونو لكل من مارى و جونى توضح أن أوكيسى يرى علاقة العمال والجمهوريين كمجرد خيانة اكبر للحقيقة ، من أجل وهم المثالية . وفى كلا الحالتين، يظهر أن إخلاص الطفل الأيدولوجية متعارض مع خوف الأم على استمرار حياة الأسرة :" نعم : وعندما أذهب إلى بيت ميرفى غدًا ، وحينها سيعلم أنه بدلاً من دفع الكل ,

سأقوم باستعارة الكثير، و ماذا سيقول عندما سأقول له إن المبدأ انما هو المبدأ؟ " وبعد ذلك : " أه لقد فقدت مبدأك المفضل عندما فقدت ذراعك : فهو النوع الوحيد من المبادىء الذى يمثل أهمية للعامل" (إس بى ص ٧٤- ٧٥ -٩٩).

فعدم ثقة جونو فى حزب العمل قد أكدتها رسم شخصية جيرى ديفن، إذ أن موقف أوكيسى الخاص بالمؤلف تجاهه كانت واضحة فى إرشادات الإخراج المسرحي عند دخوله : " فهو احد الأنواع ,التي أصبحت أكثر شيوعًا بين حزب العمال ,لفكر يعرف بقدر كاف أن يشكل مجموعات من زملائه الأقل معرفة لتصبح قوة ,وأيضا لفكر ضئيل جدا لا يستطيع زيادة هذه القوة من أجل فائدة الكل "(اس بى ٧٦) . و أفعال ديفن تظهر هذا ؛ فقد أحبط آمال مارى ومؤسسته بسبب عدم فهمه البعيد . فعلى الرغم من كونه ملحدًا معروفًا إلا أنه لا يزال قريبا من الأب فيريل لكي يستطيع استخدام علاقات الكنيسة لكي يقنع كابتن بويل بوجود وظيفة ؛ فالمبدأ قد يكون مبدأ ، ولكن ديفين ليس فوق التلاعب بالنظام . فهو متلهف على الرهان بوظيفته كسكرتير للنقابة إلى وضع أعلى أكثر فاعلية: " فأنت و أنا يمكننا العيش بجمال وراحة على هذا؛ و سوف ترفعك من وضعك هذا . "(ص ٨٦) . وعندما أتته الفرصة للفوز بـ "ماري" مجددًا فقد فقدها من خلال إخلاصه للأعراف الجنسية البرجوازية، مؤكدا على أن "إنسانيته إنما هي صغيرة مثل إنسانية الآخرين "(ص ١٤٩) . و العمل المنظم، متمثلاً فى جيرى، قد أصبح مجرد حقيبة أخرى من الكلمات التافهة، وأصبحت

منظمة مهتمة ببقائها عن طريق الاستيلاء على القوة دون تغيير أنظمة هذه القوة.

ففي عالم جونو أصبح حزب العمال المنظم ملوثًا بسياسته الفدائية، وصنع الأوهام عن طريق كيمياء الخطاب الجمهوري. فجونو قد تم تقديمها على أنها المدافع الأخير المخلص للعالم المادي، وهى الشخصية الوحيدة التي رفضت تغيير المادي إلى مثالي . ولكن أوكيسى أحدث المشاكل عندما ضمن أن الإخلاص يتم بالطريقة نفسها التي حاول المتطوعون تأييد سياستهم الفدائية - عن طريق جعلها تبدو طبيعية من خلال العواطف و الأحاسيس و الميول الإنسانية و الفطرية والأساسية المرتبطة بشخصية النوع . فارتباط جونو بما هو حقيقي قد تم صياغته و توزيعه من خلال لجوء أوكيسى إلى العالمية المفهومة للغريزة الأمومية.

وكما يقول كوفيتكوفيتش، "أن القوة الحسية لبعد الام عن أطفالها" - القوة المأساوية التي أشار إليها نقاد جونو الأوائل أثناء تناولهم لذروة المسرحية - تبرهن على ، وفى الوقت نفسه تعتمد على القوة التي بها أفكار الأمومة قد تم التسليم بها . "؛ بمعنى آخر ,الافتراض الضمني بأن " ليس هناك ماهو أكثر طبيعية وحتمية من حب الأم" (ص ١١٢) . وفى محاولة لقطع الارتباط بين الأصالة وجسد الشهيد السياسي المذبوح - وهو الارتباط الذي يضمن ، كما قالت جونو، أن أيرلندا " لن تكون أبدًا فى سلام " طالما أن كل جانب له" ابن ترك

لسحب الزناد"(إس بى ص٩٩) - وقد قدم أوكيسى الشيء الوحيد الذي يمكن أن يقبله جمهوره كأكثر واقعية . "فأفكار الأمومة" هي مرسخة جدًا بدرجة تجعلها تفوق السرد الفدائي : فجسد الأم التي تعانى، بدلاً من جسد الابن الميت، قد أصبح آخر كلمة فى الأصالة وألغى قوة الفكر السياسي.

ففي حين أن جونو تردد كثيرًا من رثاء السيدة تانكرد، إلا أنها تقدم تنقيحًا مهم : ربما لم أشعر بالأسف بالدرجة الكافية من أجل السيدة تانكرد عندما تم العثور على ابنها مثلما تم العثور على جونى الآن - لأنه كان من المقاتلين المعاندين! أه ، لماذا لم أتذكر إذن انه لم يكن موت مقاتل عنيد أو من الدولة الحرة، ولكنه ولد مسكين ميت "! (ص ١٥٥) . فحب جونو الفطري لابنها , والذى امتد الآن ليشمل تانكرد يعادل بين الانقسامات السياسية التي أدت إلى موتهما . فالانتماءات الفكرية قد اوذييت لكي تظهر الهوية الأيرلندية الحقيقية: إن ما يهم هو أن كليهما أبناء مساكين موتى لأمهات مساكين تعانى. ففي حين فشلت رؤية المتطوع للوحدة خلال الرجولة نجحت رؤية جونو للوحدة من خلال الأمومة : فقد تراجعت عن قسوتها السابقة تجاه السيدة تانكرد، والتي كانت مسئولة عن موت ابنها "لأنها سمحت للمقاتلين المعاندين بأن يجعلوا المكان بيتًا مفتوحًا" (ص ١٢٤) . والآن أصبح انتماء السيدة تانكرد السياسي غير متصل بالموضوع لأن جونو أدركت أولوية الرابط الذي يوحد كل الأمهات، والتي نفذته كذلك من خلال تكرار رثاء السيدة تانكرد .

اننى أتذكر جيدًا كل ما قالته - وقد حان دوري لقوله الآن : اى ألم قاسيت يا جونى بإتيانك إلى العالم لكي أحملك إلى مهدك ، إلى الألم الذي عانيت بحملك من العالم للذهاب بك إلى قبرك ! يارب ، يارب ارحمنا ، وباركنا، أين أنت حينما أصابه الرصاص ، عندما موته الرصاص ؟ أيها القلب المقدس للمسيح ,خذ قلوبنا القاسية ، اعطنا قلوبا إنسانية ! انزع كراهية القتل وامنحنا حبك الخالد(١٥٥).

ولأن اقتباس جونو لكلمات السيدة تانكرد يرسخ عالمية العاطفة خلفهما، طمس أوكيسى التجهيزات الفدائية التي صاحبت رثاء السيدة تانكرد ، مفرقًا بينها وبين هذا الإطار الضيق . ولأن هذا المشهد قد حدث بعدما أعيد أثاث بويل إليه مجددًا ، قالت جونو رثاءها ، على المسرح الذي كان شبه خال ؛ وبدلاً من الجموع التي حضرت كان الحاضران هما السيدة ماديجان ومارى . فنحن نعرف أن جونى لن يقام له عزاء جمهوري، ولم يقدم أحد أية كلمات مواساة عن تضحية جونى من اجل مصلحة الجمهورية . فحقيقة أن جونى قد قتل بسبب التخابر يمنع أى حديث عن موته بشرف . حتى استحضار والتوسل بالسيدة مارى , والذى يعبر عن التشابه نفسه بين السيد المسيح والبطل الأيرلندي الميت الذي قدمه بيرس، قد تم عدم تمجيده عندما اتهمتها جونو بخيانة الأمهات مثلها : "أين كنت حينما رشق ابني الحبيب بالرصاص. "؟ .

هنا، إذن، تكون رؤية أيرلندا الحقيقية، المعاناة التي خانها كل من المنادين بدولة واحدة والمقاتلين الأشداء، والنقابيين المهنيين على حد سواء. ولأن طبيعة

التأثير الأمومى (كوفيتكوفيتش ص ١١٣) هي مقاومة جدًا للتحدي ، فقد أصبحت الصخرة التي بنيت عليها الهوية من جديد ؛ و أصبح جسد جونو الأمومى ، الذي يسيطر على المسرح الخالي من الشخصيات تقريبًا، يمثل كل ما أصبح في النهاية غير قابل للاختزال ولا يمكن تدميره بخصوص أيرلندا -إنه جسد الحقيقة الذي لا يمكن لأي حرب فكرية أو عنف سياسي أن يخفيه . فعلى الرغم من معاناتها إلا أنها هي المنتصرة أيضًا، لأنها أعادت اكتشاف نفسها من خلال روابط الأمومة التي تمثل القوة التي سوف تتيح لها حماية مستقبل أيرلندا فى شكل ابن مارى الذي لم يولد بعد. فعلى عكس السيدة تانكرد التي أكدت أنها لن تكون شيئًا بعد موت ابنها(ص ١٢٢) ، إلا أن جونو بقيت ، تدفعها الرغبة الفطرية للعناية بماري و ابنها. وعكس كل آل بويل، كانت جونو ترى أبعد من الوصمة الخاصة بعدم الشرعية للاعتراف بابن مارى كقريب لها؛ وخلافًا لجيري بويلز ، كانت جونو مستعدة وقادرة على إنقاذ ضحية بنثام . فقد صنع الحب الأمومى ما لم تستطع كل من السياسة الفدائية أو العمالية أن يصنعاه.

يمكنها فقط فعل هذا، على الرغم من ذلك، عن طريق تكرار الكلمات نفسها التي استخدمها السرد الفدائي بخصوص هوية النوع الأيرلندية - وأثناء ذلك، أعادت بعض الأجزاء المحذوفة منه. إن قوة حب جونو الأمومى وتصميمها الراسخ على حل المشكلات المادية ، ضمان البقاء المادي للأسرة ، قد أصبح مرتبطًا بدورها كربة منزل : "من استطاع الحفاظ على تماسك البيت لكل السنوات الماضية القليلة - إنما أنا فقط ؟ ومن سيتحمل العبء الأكبر من هذه

المشاكل إلا أنا"(١٤٦). إن هذه الرغبة النسائية الطبيعية للحفاظ على وحدة البيت بأي ثمن أحدث الاهتمام بالشئون الشخصية البرجوازية الذي دفعها إلى التقليل من أهمية محاولة ماري في العمل الجماعي لأنها أثرت بشكل معاكس على وحدة الأسرة الفردية .وهنا ، كما كان الحال في الميلودراما الأمومية في القرن الثامن عشر التي تناولها كيفوتوفيتش، يعني استخدام أوكيسي لمشهد الأم أن جونو تمثل المشكلات الاجتماعية والمشكلات الشعورية " (ص ١١٢) ، محولة القوى الأكبر للاضطهاد الاستعماري والرأسمالي إلى نزاع بين حب جونو لغير الأمومي وأنانية الكابتن الفاضحة. وهذا المشهد بين بويل وجوكسر - التقفيلة المختلفة لرثاء جونو الأخير - إنما يمثل توضيحًا للمكيدة التي يدفعه إليها استخدام أوكيسي لمبدأ الجوهرية.

جسد الكابتن بويل

مثلما تم جعل المشاعر الامومية ل جونو طبيعية من خلال تكرار الرثاء العالمي، فإن حب ماري لبينثام قد تم تقديمه كنوع من "القوة الفطرية و القدرية "(كيفيتكوفيتش ص ١٠٧). فهي تفوز على البطلة الميلودرامية أمامها. فماري اعترفت بحبها لبينثام " من كل قلبي وروحي"ولكن على عكس قرارها الحكيم : "لماذا؟ أنا لا اعرف ؛ دائما ما أقول لنفسي انه ليس الرجل الفقير مثل جيري، ولكني لم استطع التوقف عن حبه، على الرغم من ذلك " (ص ١٣٠). فحملها يشهد على حقيقة أن - مثل حب جونو الأمومي - إعجاب ماري بينثام تكمن في

جسدها وقلبها وروحها ، وفى الواقع فإنها تحول هذا الجسد عن طريق الحمل. فـ "جونو وجونى ومارى" مختلفون تمامًا مثل أدوارهم في المسرحية، إلا أنه يوجد شيء واحد مشترك بينهم : ففيهم أصبح الإحساس حقيقي - شيئًا يمكنه أن يعترض ويحل محل السراب الذاتي المدمر للفكر الأيديولوجى - من خلال تجسيده فى أجسامهم.

ولكن استخدام الجسد كضمان للأصالة أصبح أكثر إشكالاً لـ "أوكيسى" مما كان لأسلافه العاطفيين في القرن التاسع عشر، إذا أخذنا في الاعتبار الدور الذي لعبه الخطاب الطبي في الحفاظ على الفكر الامبراطورى فى أيرلندا . وكما رأينا فإن القواعد التي تحكم وصف الشخصيات الميلودرامية - والذى يتطلب أن المعاناة البدنية و العاطفية أصبحت الاختصاص الوحيد للبطلة . فى حين أن البطل قد أصبح سوبرمان دون جسد ومثاليًا - ومن الصعب على أوكيسى أن يضع هذه الأصالة فى جسد ذكوري ، وهذا نتج عنه وصف متناقض لشخصية جونى . ولو أن أوكيسى طوع القواعد لأجل جونى، فإنه يتفق تمامًا على ذلك عندما قدم شخصية الكابتن بويل ، والذى فيه ظلت المادية مرتبطة بقوة بالحقارة -- والذي أصبح جسده في نهاية المطاف مصدر هلاك أسرة بويل.

فمثل الحبكة الفرعية الخاصة بالعريضة فى مسرحية الرجل "المقاتل"، فإن الحبكة فى مسرحية جونو سوف تنشأ علاقة بين الزعامة الذكورية والحكومة

الأيرلندية الجديدة . فأحد أغراض بويل أن يرسم النفاق الأساسي للخطاب السياسي كما كان يستخدم فى هذه الأحيان في أيرلندا، قائمًا بدور شخصية من أجل الارستقراطية الجديدة التي تدير حكومة الدولة الحرة، بالوصية التي أبرزها بينثام للمعاهدة . وحوار أوكيسى قد جعل هذا التناظر واضحًا إلى حد كبير . ففي الفصل الأول ، وقبل أن تصل إليه أخبار ما ورثه، كان بويل يستخدم الأسلوب التطوعي، يتفاخر لجوكسر بأنه "سيصدر إعلانًا، بإنشاء جمهورية مستقلة، وأن جونو سيحلف يمين الولاء. "(٩٥). وفى الفصل الثاني ، قد غيرت ادعاءات بويل الخاصة بالطبقة المتوسطة نفسه، كما عبر عن ذلك جوكسر ، إلى "رائعة الدولة الحرة"(ص ١١٣) والذى اكتمل باهتمام مفاجئ بالقومية الثقافية ورفض مصاحب للجمهوريين واهتماماتهم . وفى بداية الفصل الثالث، أعلن بويل عن دعمه للصناعة الأيرلندية بطلبه لمعطف خفيف من النسيج الأيرلندي "(ص ١٣٥) ؛ وفى المشهد الأخير ، بعدما انهارت الوصية ودمرت أسرته، قال لجوكسر "إذا حدث الأسوأ .... سألحق بطابور طائر " (ص ١٥٦) كجندى غير نظامى.

وهكذا يربط المشهد الأخير لبويل فشله الشخصي بفشل سياسة أيرلندا؛ وما يقدمه هذا المشهد هو أن كل من الفشلين يكمن فى النفاق الأساسي الذي يميز بويل – رفضه الاعتراف بماديته على الرغم من بقائه عبدًا لها. وقد أعاد هذا المشهد التناقض الذي عرضته مسرحية "المقاتل" بين الخطاب البطولي الواقعي وحقيقة الوجود البدنى، والذى فيه كان ثملاً جدًا لدرجة أنه كان غير قادر على الوقوف على قدميه، وكان كلامه غير متوازن وغير متناسق . وفى هذه اللحظة –

عندما كانت سيطرة الجسد على العقل أو أن الروح لم تكن أبدًا واضحة --- اظهر بويل أوضح خطاب فدائي له ، زاعما أنه "قد أدى ما عليه فعله في أسبوع عيد الفصح" وأيضا قد شهد التضحية المثلى لرفيق متطوع:

> بويل (مستريحًا فى وضع جالس على الأرض)، مات القائد كيلي، بين أذرعهم .. يا جوكسر ... قل لرفقائي المتطوعين ... كما قال .. أنه .. مات من أجل أيرلندا! " (ص ١٥٦) .

وقد ظهر الخطاب الفدائي للمرة الأخيرة على لسان رجل اظهر عجزه الواضح على تقديم رفاهية أسرته على رغباته البدنية. ومثلما كانت خطة بويل فى اللحاق بطابور طائر، فإن هذا الخيط يظهر أن السياسات الفدائية ليست الملجأ الوحيد الأخير للفقراء فقط، ولكنها نتيجة مباشرة لهذا النوع من الضعف الشخصي الذي أرهقت جونو بويل به.

وخلافًا للشخصيات الثلاث الأخرى، حرم بويل من أي ادعاء الأصالة وإسقاط حقه فى استخدام جسده لجعل تجاربه واقعية . وفى الواقع كانت المناسبة الوحيدة التي حاول فيها جاهدًا أن ينقل معاناته البدنية إلى المستمعين قد تحولت إلى دليل قاطع على نفاقه. فجونو اتهمته بالتهرب من العمل عن قصد من خلال الأمراض الواهية : "فإذا كانت توجد وظيفة جادة سوف تأخذ الطريق الآخر --- لست قادرًا على العيش بذراعيك مع وجود الألم فى ساقيك"! (ص ٨٢) . وقد أثبت بويل أنها محقة، بعد إعلان نفسه صحيح ومعافى، إلا أن الآلام

في ساقيه استولت عليه بمجرد سماعه عن عرض لوظيفة. و استمر فى استخدام آلامه بشكل ميلودراماتيكى بقدر المستطاع -- " لا أحد إلا أنا يعرف المعاناة التي اقاسيها بسبب الآلام التي أجدها في ساقي." (٨٥). - لكن لم يكن يهم إلى اى مدى كان هذا الأداء مبالغا فيه، إذ أنه لم يكن مقنعًا. فجسد الكابتن المؤلم لم يستطع أن يكون واقعيًا بالنسبة للجمهور لأن الجمهور كان معدًا لتفسير معاناته كخيال مناسب أكثر من كونه حقيقة أساسية.

لم يكن هدفي أن أقول إن الكابتن بويل قد يعانى بالفعل من آلام قاسية في الساقين , ولكن لإظهار أنه ، باعتبار وصفه للشخصيات وتناوله لبقية الأدوار, إذا كان بويل يعانى أى نوع من الآلام الجسدية الفعلية فلن يوجد سبيل له لنقل هذا بواقعية إلى الجمهور. فقد حرم من أية فرصة لوصف جسده ، والذى أتيح لكل الشخصيات الأخرى . فقد اقترح بويل أنه حتى جيرى ديفن يبدو أنه يعتقد أنه يعرف أكثر عن الآلام في ساقيه أكثر من معرفة بويل نفسه" (٨٥). فكونه اظهر رغبته فى الكذب بخصوص جسده (فلقد أدعى بأنه لن يشرب ولن يتناول أى إفطار، وبعد ذلك بوقت قليل يثبت خطأه على الجانبين) ، لذا عليه الآن أن يتنازل عن حقه فى تحديد ما يحدث بالفعل لجسده إلى الآخرين . وطالما أن الكابتن هو الممثل الوحيد فى المسرحية، باستثناء جيرى ، للعامل الأيرلندي الذكورى ، إلا أن القصص الأخرى يمكنها الآن قلب القصة إلى أن هذا الجسد يمكن أن يدل على الاستغلال الرأسمالي وأن يجعل جسد بويل يمثل السبب والتفسير لوضعه المؤسف.

إن الأثر الحقيقي الوحيد فى الآلام الوهمية فى سيقان بويل ، هو أنها تمنع كل الناس من قبول التفسيرات الاجتماعية والتاريخية لبطالته المزمنة. فأمام الجمهور، تقدم فرصة عمل لـ "بويل" و لكنه يرفضها بشدة. إن الرسالة التي تقدمها مسرحية "جونو" هي أن بويل عاطل، لأنه مصاب بكسل فى العظام، وليس لأن اقتصاد أيرلندا متدهور، أو لأنه ينتمي لطبقة متدنية محرومة من شغل وظائف سوى الوظائف الشاقة قليلة الأجر. إن شكوى بويل من المتطلبات الجسدية لهذا النوع من الأعمال هو نوع من الأنين لتبرير الذات ، أكثر منه اعتراض قانوني على استغلال الرأسمالية لجسد العامل.

ومع المؤسسة الطبية التي كانت تركز على علم تحسين النسل، كانت هناك رغبة فى اكتشاف الأسباب البيولوجية للمشكلات الاجتماعية التي تؤثر على جسد الرجل الأيرلندي، فإدمانه للكحوليات أصبح مسألة جدلية أخرى لإلقاء اللوم على الجسد كسبب للفقر.

فأصبحت الكحوليات فى الخطاب الطبي – مع تحول القرن – شكلاً من أشكال الانحطاط الأخلاقى الذي ارتبط ، عبر علم تحسين النسل، بالمناطق الحضرية البريطانية الفقيرة، كما ارتبط بالأيرلنديين. و بالتالي، فإن إحضار بويل و جوكسر فى المشهد الأخير، وخلق ذلك الارتباط بين الكحوليات وبين الخطاب القربانى يقدم للجمهور تفسيرًا للأعمال التراجيدية التي قدمت من قبل، مبعدة التهمة عن الرأسمالية و الإمبريالية. ففقر أسرة بويل، وحمل مارى، وموت جونى، تم تقديمه فى المشهد الأخير على أنه بسبب "غباء الرجال"، والذي

تم تجسيده أمام الجمهور فى الحال بعودة بويل إلى خشبة المسرح. إن الالتزام بالسياسات القربانية تظهر من خلال بويل كأوجه نقص فى الرجل الأيرلندي، وميول فطرية بغيضة، ستحول العالم الأسرى إلى "حالة من الفوضى".

ومن ثم، فخاتمة مسرحية "جونو" تبين بعضًا من مخاطر ادعاء "الواقعية". فببساطة، إن تصوير المعاناة كشيء ممكن، لن يحدث تغيرًا اجتماعيا، إذا أتيح للجمهور أن يقرأ تلك المعاناة كشيء "طبيعي" يكمن فى أجساد المصابين غير اللائقين. و ربما كان هذا شيئًا تعلمه أوكيسى من إضراب ١٩١٣م، و الذي تبعه إصدار أصحاب الأعمال كتابًا مدعمًا عنوانه "دبلن المنزعجة"، و الذي كان يجادل بأن معاناة العمال قبل، وأثناء، وبعد الإضراب ، لا علاقة له بأفعال أو تصرفات أصحاب الأعمال. و قد وصف أرنولد رايت ، مؤلف ذلك الكتاب الرائع، ظروف العمال الفقراء ، بلغة لا تختلف كثيرًا عن لغة أوكيسى: "إن أحياء الفقراء فى دبلن..... هي شيء فى جحيم الانحطاط الاجتماعي..............."(مقتبس فى فوكس ١٨).

وعند استشهاد فوكس بهذه الفقرة، يعلق أن الظن بأن " أصحاب الأعمال فى دبلن هم المتقدمون و هم عماد الجمال و النور، فى حين أن العمال هم بشر من الدرجة الثانية يسكنون الأحياء الفقيرة ......لهو مسألة صعبة" (٢١ -٢٢). و مع ذلك، يصبح من الممكن الدفاع عن ذلك، لو اقتنع القارىء بقبول المبادىء الأولى لعلم تحسين النسل: إن الفقر هو سمة بيولوجية وأن ظروف مثل هذه ليست نتاج النظام الاجتماعي، بل ببساطة التعبير الاجتماعي عن "فساد جسدي واجتماعي"

فطري يميز فقراء الحضر. ومن ثم، فإن تقديم "صورة" للفقر فى الحضر، يمكن أن يقدم كدليل عن حتمية الفقر، وعن دوره فى النظام الطبيعي للأشياء.

وباستحضار أدوار النوع الأساسية فى تمثيل "صرخة الفقراء الجائعة"، وبجعل جونو الأم الطيبة وبويل الأب الشرير، جونو المدافعة الأنثوية الطبيعية عن المنزل ومصطلي الموقد، وعن الأطفال، و بويل المدمر الذكورى والقوة النرجسية -فإن أوكيسى يسهم فى جعل الفقر طبيعيًا، كما يسهم فى بناء هذه الحقيقة كحقيقة محددة سلفًا، و أساسية، وبيولوجية ولا يمكن تغييرها. إن فقر جونى، مثل العنف القربانى الذي قتل جونى، يصبح النتيجة الطبيعية للصراع الأبدي بين اهتمام الأم الطبيعي ورعايتها لأولادها، وبين الحرمان الضاري الطبيعي من جانب الذكر.

وفى ضوء هذا، ليس من الغريب أنه حتى قبل مسرحية "المحراث و النجوم"، كان بعض النقاد الأيرلنديين قد بدأوا فى مراجعة التفكير فى "واقعية" أوكيسى. ففي صحيفة "فويلاخت"، و بعد سنة من العرض الأول لمسرحية "جونو"، اشتكى فياتش فى "الدراما و العبودية" أن مسرحية "جونو" اشتهرت بين الجماهير الإنجليزية لأنها تقود إلى "صائدي الإثارة"، فبدلاً من تقديم صورة دقيقة ، تركز المسرحية على "جوانب شاذة حتى تتسم بالواقعية" (٣). إن سبب استساغة جماهير دبلن لهذه المسرحية، هو أنه إلى جانب تلك الجوانب الشاذة، فإن أوكيسى يحافظ على بعض التقاليد التي حاول سابقوه أن يستخدموها لكى

يجعلوا مخاوف الجمهور فى وضع حرج. إن إخفاق مايكل الشديد ما يزال يتكرر بالمقارنة بكاثلين التي لا تقهر، فذكورة المتطوع أصبحت خيالاً، لكن جوهر الوطنية ما زال محفوظا فى جونو. وبناء النوع نفسه الذي يساعد فى التقليل من أجندة أو مشروع أوكيسى الاشتراكي يمنعه أيضا من إعاقة النموذج القربانى تمامًا.

فى مسرحية "المحراث و النجوم" - و هي أخر هجوم من جانب أوكيسى لسياسات القربان الأيرلندية - يمكننا رؤيته و هو يقوم بجهد لتعقيد أدوار النوع لفضح زيف القربانية ولتحاشى إتاحة الفرصة للجمهور فى تفسير الفقر وفقًا لعين بويل فـ "بيسى" ليست جونو، وفى حين كانت نورا تمثل دور مينى، فإن شخصيتها أكثر تعقيدًا، و أكثر مواءمة. وإدمان فلتشر للكحوليات لم يقلل من شجاعته و رأفته، كما أن إهمال السيدة جوجان لطفليها يوحى بأن الأمومة لا تكون سامية بالضرورة. و تتمثل هذه الأحاسيس نفسها فى مسرحيتي "المقاتل"، و"جونو"، كأحاسيس فدائية طبيعية خلال شخصية نورا، لكنها الآن أصبحت أحاسيس عقيمة مثل وطنية دافورن. وقد تم إيضاح ذلك بشكل مدمر في مسرحية "المحراث"، وذلك عندما نزل ميشيل وسحب دليا وبريجيت معه. وهو بإضعافه كاثلين دون تغيير الموقف أدي إلى فشل سياسات التضحية، ويحرك أوكيسى جمهوره ويجعله يشتاط غضبًا، وفي النهاية نصل إلى جدال مفتوح عمن له الحق في امتلاك جسم الحقيقة.

الشكل الناظر من الشباك

بيرس ، مسرحية المحراث ، والميراث الجمهوري

إن سكان دبلن الذين اعترضوا على مسرحية المحراث استجابوا لها أساسًا كهجوم على بيرس والمتطوعين. وفي الحقيقة ، سوف يكون من الصعب الإدعاء بأن الوضع ليس كذلك. ويظهر بيرس في الفصل الثاني كشخصية ثانوية في الظل ويكتب في قائمة الشخصيات على أنه الشكل الناظر من الشباك، وعلى الرغم من أن أحدًا لم ينادِ اسمه، فإن الجمهور لم يجد مشقة في التعرف عليه. وكل الحوار الذي جاء على لسان هذا الشخص أخذ حرفيًا من أكثر مقطوعات بيرس شهرة - "الثورة القادمة" "السلام والأيرلندى" وهو الجانب الجاد من مديح أو دونوفان روسا - واستعمال أوكاسى له في هذا الفصل هو نسخة أكثر وضوحاً للهجوم على خطابه المتطوع وذكورة المتطوع في مسرحية "المقاتل". ولكن إذا كانت النية فقط أن تكون "المحراث" سوطًا لجلد بيرس فلماذا كليثيرو ينصب قائدًا في الجيش الشعبي الأيرلندى بدلاً من المتطوعين؟ فإذا كان أوكيسى يريد أن ينتقد سياسات التضحية فلماذا يفعل ذلك بمهاجمة المنظمة الوحيدة التي دعمت وساندت العمال المضربين سنة ١٩١٣م؟

إن العنوان بالإضافة إلى ارتباطات كليثيرو تقترح أن ما كان يهاجم هنا بالفعل لم تكن سياسات التضحية نفسها بل التأثير المؤدي لهذه السياسات على الحركة العمالية بشكل أكثر وضوحًا. ويظهر هذا الرأي أكثر وضوحًا من خلال شخصية

كوفي الصغير، الذي من جهة يوبخ أعضاء المنظمات الوطنية لانسياقهم وتورطهم في القتال في المعركة الخطأ، ومن جهة أخري فهو غير قادر مثلهم على مقاومة التقاتل والتشاجر في مشهد الحانة في الفصل الثاني.

وينادي كوفي بأن المحراث والنجوم كانا رمزًا "وعلمًا للعمال ولم تكن تعني السياسة" (١٨١) ، ولكن المسرحية تظهر "سياسات" التضحية التي يتبناها المتطوعون وهي تسيطر على العمال ، وتظهر بيرس على أنه المبتدئ الذي غازل ثم خان الجيش الشعبي الأيرلندي . والبناء الدرامي للفصل الثاني ، حيث يوضع خطاب بيرس جنبًا إلى جنب مع محاولات روزي ردموند لكي تجد لنفسها زبونا، يدعي هذا الفصل أن المغازلة هنا ليست مجرد صورة بلاغية . إن الاستمرار في طرح ومناقشة الموضوع الذي طرح في الفصل الأول ، يقارن اهتمام كليثيرو النرجسي بالزي والمراسم والنياشين بانجذابه إلى نورا بالطريقة نفسها التي يقارن بها قصة حب دافورن وميني التي أحبطت بانضمامه المقترح للجيش الجمهوري الأيرلندي، إن الفصل الثاني يبين ويظهر الخطب والأقوال عن التضحية وهي تتنافس مع الانجذاب الجنسي لاهتمام الرجل الأيرلندي وفوزها في هذا التنافس.

الأشياء الأكثر ارتفاعاً من جوارب الفتاة

لقد تم رسم شخصية روزي لتسخر جزئيًا من الانتهازية السياسية، فهي تعدل وتغير من حديثها البليغ لكي يتمشى مع ذوق زبائنها، وبالدرجة نفسها لديها

الرغبة لتكرار كلمات كوفي وهي تعيد وبالألفاظ نفسها خطب وأقوال التضحية على الذين يقولونها. ولم تكن مصادفة أبدًا أنها تشترك في اسم عائلتها مع جون ردموند ، العضو الأيرلندي البارز في البرلمان وداعية من دعاة الحكم الذاتي. إن تورط وانضمام ردموند للمتطوعين – والذي أدي إلى الانقسام الذي قضي على المنظمة قبل الاضطرابات بشهور – كان هذا الانضمام واحدًا من الأسباب الرئيسية التي حذرت العمال من الانضمام إليهم، وكان إعلان ردموند مساندته وتأييده لإنجلترا أثناء الحرب العالمية الأولي دليلاً على أنهم كانوا على صواب. وإن كان اسم روزي يضعها مع السياسيين الأيرلنديين فإن جسدها الإنثوي مع ذلك يربطها أكثر بأيرلندا نفسها، كما أن التغير المستمر في الشخصية يمكن بمنتهي البساطة أن يمثل عدم الثبات المشهور عن أيرلندا فيما يخص قادتها السياسيين. وأخذًا في الاعتبار أن اسم عائلتها ذكر مرة واحدة على المسرح ، (فمن المعتاد أن الآخرين ينادونها، كما تسمي نفسها، باسمها الأول "روزي")، فبالرغم من أن جسدها مكشوف بشكل واضح فإن روزي كممثلة لأيرلندا كان من المفترض أن تبدو كصورة بلاغية – علي الأقل مثل تلك الصورة التي أدركها المحتجون، الذين عارضوا أن تكون شخصية روزي كعنصر واقعي من أيرلندا أوكيسى. (فإذا رآها هؤلاء على أنها تكرار لشخصية ردموند فكان من المفروض عليهم أن يصفقوا ويلقون الأزهار سعادة بذلك).

ومثل شخصية ميني في "المقاتل"، فإن شخصية روزي تمثل أيرلندا المادية الحقيقية – ومع ذلك فإن في حين كان من الممكن لميني أن تحمل الصفات التالية

ووهم الحب ، فإن شخصية روزي ارتبطت أكثر بالحقائق. فبقاء روزى وحياتها الاقتصادية اعتمدت وبشكل مباشر على قدرتها على استخدام جسدها لكي تذكر الأيرلنديين بأن لهم أجسادًا أيضًا . فوظيفتها - حرفيًا - أن تخرج هؤلاء الرجال من مصاحبة "مجموعة القديسين العظماء وجيش الشهداء النبيل" لكي تقنعهم بأن يتخلوا عن "شوارع الفردوس" الوهمية ليفوزوا بمتع جسدية أكثر ، (١٩٣) . إن القضية التي يتبناها ويحاول أوكيسى أن يقنع بها الآخرين - هي أن الواجب الحقيقي للوطنيين هو أن يدركوا ويصارعوا لكي يغيروا الظروف المادية التي تضغط على فقراء أيرلندا - هذه القضية تطرح مرة أخري على شكل إرادة رجال أيرلندا أو رفضهم لكي يستجيبوا لمغريات جسد المراة الأيرلندية . والاختلاف الوحيد - ومن أسباب تحفيز هذه القضية للجمهور في هذه المسرحية ، بينما في مسرحيتي "المقاتل" و"جون" لم يكن لها الأثر نفسه - أن اقتصاديات الجنس التي تؤيد هذه القضية تم تقديمها في هاتين المسرحيتين بشكل سيئ . ففي "المقاتل" كان واجب دافورن أن يقع في حب ميني ؛ وفي مسرحية جونو كان على بوبي أن يعيل أسرته ؛ بينما في مسرحية المحراث يتم معالجة الموضوع ويظهر وكأنه في عمقه مادى محض : فرجال أيرلندا يتخلون عن مسئوليتهم أولاً بقبول الرغبات الجنسية الطبيعية وبعد ذلك بأنهم يدفعون للنساء لكي يشبعونهم جنسيًا . وروزي نفسها تعبر عن ذلك بوضوح بشكل يسخر من قضية الارتباط بالمنزل التي نادي بها جريفث حيث يقول :

إنه ليس من قبيل النكتة أن تحاول أن توفر خمسًا وخمسين شلناً كل أسبوع لكي تشترى مغسلة ثم تكلفك جنيها للاهتمام بحجرتك إذا جلبت صديقًا ليقضي معك ليلة ... إذا تمكنت من توفير المبالغ المطلوبة كل شئ في الحديقة سوف يبدو رائعًا. (١٩٣)

وبتعبير آخر، فلكي تستطيع روزي الحفاظ على بيتها ، فهي تحتاج لزبائن أكثر ؛ إن المجهود الذي تبذله المرأة الأيرلندية سوف ينتهي إلى لا شئ دون مساعدة من رجال أيرلندا . إن توزيع العمل والمجهود يبقي على حاله - تعمل المرأة لكي تحافظ على الرجل مشغولاً ومرتبطًا ويستثمر الرجل ميزاته المادية في المنزل الذى يرعاه - ولا يعتبر ذلك فخًا من الأفكار مثل الأمومة أو علاقة الحب العاطفي.

إن حقيقة أن بيرس وروزي في تنافس مباشر على جذب انتباه زبائن الحانة، إذن ، تطرح فكرة أن خطاب التضحية يتداخل مع أداء الرجل الأيرلندي لمسئوليته تجاه أيرلندا "الواقعية" - وهي تفعل ذلك بجمع الانجذاب الجنسي "الطبيعي" مع هذا الهدف غير الواضح وغير الطبيعي. ولنستمع إلى مقولة بير س الأكثر شهرة "إن بذل الدماء هو هدف مقدس وكريم والأمة التي تعتبره رعبًا فقدت معاني الرجولة" - وأكثر من ذلك فإن فلوثر يحس أن روح الرجل تنبض في عروقه، "فقدماه ترتعشان" و"أذنه تسمع أصواتًا" وهو يتأمل مشهد الموت في المعركة (١٩٤) . ويعتبر العم بيتر ذو الجسد المليئ بالتجاعيد صورة مرئية للمتطوع

المثالي الذي يجد أن "كل عرق في جسده يتحرك" ويطالب "اعطني سيفًا ولوح به يمينًا ويسارًا" (١٩٥).

وكما تعترف روزي بأن "ساقها المشذب الصغير" لا يعد مناسبًا لقوة الكلمات "ليست هناك تأثيرات مثل هذه في الملابس الداخلية الجميلة التي ترتديها بالليل" (١٩٣) . إن الإغراءات التي تعد نفسها قادرة على إثارتها تمت إثارتها بالفعل، ومن قبلها بواسطة بيرس، وسوف تحاول وتسعي لتكملتها من المصدر نفسه وبذاته. وهنا يستخدم أوكيسى الجنس ليكون مقولته المباشرة حتي الآن عن اختلافه مع خطاب التضحية ، والذي ينتهي إلى افتراض أن الرغبة الجنسية رغبة صحية و"طبيعية" - الافتراض الذى في عام ١٩٢٦م، لم يستطع أي من نقاده أن يرفضه - وهذا المشهد يعلن بأكثر الطرق وضوحًا أن خطاب التضحية يدمر الرغبة "الطبيعية" عند روزي وصورية وعدم صدق الإغراء الذي يقوم به بيرس.

فروزي مرتبطة بالأرض بشكل جسدى (وهي صفة زادتها ملابسها "الموحية المعبرة" (١٩٢))، فهي جذابة وفاتنة. والشكل الناظر من النافذة هو أول وسيلة غير طبيعية في هذه الرحلة يراها الجمهور في دبلن حين استخدمها أوكيسى. وهي تميل أن تكون أكثر إثارة وإزعاج وغرابة لأنها العنصر الوحيد في المسرحية الذى يعتبر "واقعيًا". وهذا الشكل تم تشغيله بشكل آلي فهو يظهر ويختفي دون إنذار على فترات وقتية غير منتظمة وكأنه يعمل بنوع من آلية الساعة ، كما أن

الجمهور يدرك حواره على أنه سلسلة من الأصوات المقتطفة من الأحاديث المشهورة ، وهو بذلك يصبح نوعًا من أجهزة الجراموفون. كما أنه ليس مجسدًا فهو يظهر فقط ملقي على النافذة الموجودة بالحانة والصوت هو الذي يكرر هذه العبارات التي قتلت قولاً . وقد احتاج أوكيسى لشخص له "صوت رنان" لكي يلعب هذه الشخصية ، مشيرًا إلى أنه يرى تضادًا واضحًا بين وجود صاحب الصوت وغياب جسمه. وبكل الطرق فقد كان واضحًا أن الشكل الناظر من النافذة هو غير حقيقي وحديثه رقع من النصوص ، وهميا ، سواء كان رؤيا أو هلوسة ، ولكنه ليس دمًا ولحمًا . وعندما يعلن كليثرو ورفاقه ولاءهم له، فهم حرفيًا يطاردون خيالات . بتخيلهم عن الواقعية المادية والحياة الطبيعية للجسد واتباعهم لهذا الشكل الخيالي الكاذب.

وعندما يدافع بيتس عن احتواء روزي على أساس أن "أوكيس يصنع تضادًا بين الحلم والرؤيا المثالية والقبح الطبيعي للحياة" وأن روزي "جزءًا جوهريًا" من هذه الحياة ، وهو في هذه الحالة ذكيًا أكثر من كونه يدرك ويخطئ بشكل يدعو للحزن . وروزي في الحقيقة شخصية "جوهرية" فجسدها الأنثوي ، مثل مينى وجونو هو "حياة حقيقية" ؛ والاتجاهات نفسها التي حفزت بيتس لكي يصنع تلك العلاقة غير المعلنة بين الجنس الأنثوى و"قبح الحياة" يجعل من روزي شخصية مفيدة لـ "أوكيسى" كتجسيد للحياة المادية التي يوشك كليثرو على التخلي عنها. وما يبدو أن بيتس غير قادر على إدراكه هو أن نقطة الشكل الناظر من النافذة وجد ليوضح أن الحلم المثالي هو كابوس - الوهم الذي يشبه مرض الاختلال

العقلي الذي أصاب نورا في الفصل الرابع والذي في النهاية سوف يؤدي إلى جلب الدمار والموت إلى سكان دبلن "الواقعيين". وإذا اعترض الجمهور على شخصية روزي ، فإن السبب ليس ببساطة أنها مديح واستحسان للحياة الواقعية ولكن لأنها مصورة على أنها شجاعة ومقدامة بينما "الحلم المثالي" ليس كذلك.

إذا كان التغير في القيم يوضح لماذا اختار المحتجون روزي كنقطة هجومهم بالرغم من اهتمامهم الأكثر جوهرية بإنخداع أوكيسى بالانتفاضة فإن ذلك يمكن أن يوضح أيضًا الهياج العصبي الذي صاحب ظهور العلم ذو الثلاثة ألوان في نهاية الفصل. وإذا كان بناء بيتس مقبولاً ، فإنه يبدو أن السبب المعطي كافيًا: عندما حمل لانجون العلم ذا الألوان الثلاثة إلى الحانة نفسها التي تعمل بها روزي فإن "الحلم المثالي" يلتقي "بقبح وخشونة الحياة الطبيعية" لاغيا بذلك الانقسام بين المثالية والمادية كأساس لسياسات التضحية. وبتبنيهم فكرة أن الجمهورى لا يمكن أن ينجس العلم بجلبه إلى الحانة يدافع المحتجون عن الفصل بين "الحلم المثالي" وعالم الإنسان الطبيعي الذي تنتهي حياته بالموت ، وبهذا الطرح بأن الفصل هنا فى الواقع محير يجعل أوكيسى يرتكب خطأً مميتا. ومع ذلك فإن ذلك مهمًا بالدرجة نفسها عندما حمل العلم ذا الألوان الثلاثة إلى الحانة فإن العلم الذي يحمل رمزي المحراث والنجوم تم حمله إلى المكان نفسه أيضًا، وكان الهدف الحقيقي هو إضفاء الجدية على القسم الذي اقسم عليه برينان ولانجون وكليثروي عند الشراب. ويقدم المشهد شيئًا إلى جانب إلتقاء

الحقيقي بالمثالي، شيئًا ربما كان مزعجا لرفاق أوكيسى السابقين وهو مشهد روزي وهي تمارس تجارتها : وفي ذلك إخضاع اعتبارات العمل لاعتبارات الحركة الجمهورية.

إنهم يجلبون فضيحة رائعة لهذه الراية الآن.

وبالدرجة نفسها التي تشتكي فيها روزي قلة الزبائن ، فإن الزبون الوحيد الذي قلل هذه الشكوي هو كوفي الصغير ، الشخصية التي يعترف أنه لم يتأثر بخطب وكلمات بيرس البلاغية وهو يسخر من دعوة "الشكل" للجيش ويصفه بـ "البليد"، ويرفض كوفي أهمية الصراع الوطني ويقلل من أهميته في مقابل الحرية الاقتصادية : "بأن هناك حربًا واحدة تستحق الإشعال وهي حرب الحرية الاقتصادية للطبقة العاملة" (٢٠٣). والشكل الذي يأخذه ذلك الاعتراض، مع ذلك ، يطرح فكرة أنه بدلاً من رفض الأسبقية الخاطئة لسياسات التضحية - وهي الولاء للمفهوم المثالي أكثر من الواقعية المادية - وهو يطبق ذلك على فكرة الاشتراكية التي كان لها أثر الانتشار أكثر من كونها فكرة مدمرة. إن احتكاكات كوفي وتفاعلاته مع روزي وفلوثر - الأعضاء الآخرين الممثلين للطبقة العمالية - يعرض تأثيرًا مدمرًا لهذه المثالية على الممارسة الاشتراكية ويجادل بأن السياسات العمالية أوقفت مقاومة أغنية بيرس عن الفاتنة في الأسطورة الإغريقية.

إن أول فعل قام به كوفي مباشرة بعد أن بدأت روزى فى التحدث معه، أنه قدم لها نسخة من كتاب "جنوسكي والذي عنوانه نظرية الأصل ، والتطور، وتأكيد فكرة نشوء الطبقة العاملة" (١٩٧) . والعنوان بمفرده يقترح أن ذلك الكتاب ربما يحتوي على عدم تكافؤ بين الحشو اللغوي والمعني ، وهو شك تؤيده حقيقة أنه عندما استخدمه كوفي ، لم يفعل ذلك لينشئ احساسًا بالمشاركة والتوحد بين العمال الزملاء ولكن لكي يثبت كونه أعلي منهم في المكانة. وخلال جدال مع فلوثر – حين يحاول ساخرًا أن يقنعها أن يحمي ويحصن نفسه من تأثير البلاغة الفارغة (أنه نوع من الأشياء التي يقتات عليها العمال وهو فكرة "البورجوازي" (٢٠٨)) – وهنا يرتكب كوفي الخطيئة الأساسية في حركة العمال ، وهي الإصرار على أولوية النظرية والعقيدة على خبرات العمال مع الآلام الجمسانية . ويدعي فلوثر أنه نشط في الحركة العمالية مثل كوفي تماما ، مقدمًا كدليل على ذلك الندبة التي بقيت في رأسه كبقية "لجرح من ضربه عصا الشرطي أثناء اجتماع للحركة العمالية في حديقة فوينكس" (٢٠٨) . وبدلاً من تشجيع فلوثر كرفيق وزميل في السلاح يستخدم كوفي مصطلحات ماركس ليؤكد تميزه ، مدعيًا أنه الاشتراكي "الحقيقي" الوحيد لأنه الوحيد الذي يفهم النظرية الاقتصادية :

كوفي

حسن ، دعنا نختبر المسألة ، ثم نري ماذا نعرف عن الحركة العمالية ، ما هي آلية التبادل ؟

فلوتر (يزار لاته يحس انه هزم).

كيف بحق الجحيم أعرف ما هي ؟ وليس هناك شئ عن هذا في قوانين اتحاد التجار !

بارمان

بحق الله ، حاول أن تتكلم بهدوء يا فلوثر.

كوفي

ماذا يقول كارل ماركس عن العلاقة بين القيمة وثمن المنتج ؟

فلوثر

(بغضب) . لماذا بحق الجحيم اهتم بما يقوله ؟ أنا أيرلندي وطني بدرجة لا تجعلني اترك رأسي لتفاهات الأجانب !

بارمان

تكلم برفق يا فلوثر.

كوفي

إنه مضيعة للوقت أن أتكلم معكم يا رفيق. (٢٠٩)

وليس مفاجئًا أن هذا الحديث اقنع فلوثر أن كوفي فى الحقيقة ليس حليفه الطبيعي : "لا تكن رفيقي لأنني سوف تكون نهايتى إذا احتجت أن تكون رفيقي"(٢٠٩). وعلي يد كوفي تحولت الماركسية إلى حاجز يمنع الناشطين بدلاً من أن يشجع حركة الجماهير ، لأنه استخدمها بالطريقة نفسها التي يستخدم بها بيرس خطاب التضحية : وذلك ليدعي لنفسه شكلا عقليًا ومثاليًا في الوجود والذي يسمح له أن يتخطي ظروفه المادية وأن يرتفع في المكانة عن رفاقه الأغبياء.

إن هذا التوجه الخائن للقضية في صالح اعتزازه بشخصيته يصبح واضحًا في طريقة تعامله مع روزي، التي تعيره "بنطقه للكلمات الطويلة التي لا يعرف معناها" (٢٠٩) . ويعجزها كوفي عندما يهاجم حرفتها : "لا أحد يطلب منك أن تتفوهي بهذا الكلام الفارغ ... فأنت الآن مقيدة تمامًا ، يا فتاتي ... فلتحتفظي بآرائك لنفسك ... وسوف يمر وقت طويل قبل أن يستلم كوفي تعليمات أو توبيخ من قبل عاهرة!" (٢٠٩ – ٢١٠) ولأن روزي تعمل عاهرة فإن كوفي ينكر حقها في أن يكون لها رأي : إن ارتكابها تجاوزًا ضد البرجوازية الاشتراكية وتقاليد ممارسة الجنس الصحيحة يجعلها غير مؤهله للاشتراك في الحوار.

إن رعب كوفي من حقيقة الجسد – والذي عبر عنه مؤخرًا عندما أرعبته مقدمات روزي لدرجة أنه هرب من الحانة – وقد قاده ذلك إلى تكرار الخطأ نفسه الذي ارتكبه "الشكل" الناظر من النافذة. إن هذه الخيانة جرت سياسات

العمال إلى الصراع الهدام غير المجدى نفسه، والذي حبس فيه الجمهوريون : وقد تطورت محاورته مع فلوثر إلى صراع ذكوري وقتال وعراك تقليدي - "كان على أن أهزم اثنين من أمثالك قبل أن أفطر"/ "إنك تغامر عندما تبدأ بمد يدك ولو على سبيل العبث إلى كوفي" (٢١٠ -٢١١) وفي النهاية إلى قتال حقيقي، والذي انتهي فقط عندما أخرج صاحب الحانة كوفي من الحانة.

ومثل جيري ديفين ، يثبت كوفي أن "غباء الرجال" انتقل بالعدوى إلى الحركة العمالية . إن دافعه الأول ليصبح اشتراكيًا اتضح أنه لابد أن يؤكد تفوقه على الآخرين من الرجال ، وهو ، مثل منافسيه ، فتن "بالحلم المثالي" - وفي حالته ، فإن النظرية الاشتراكية أكثر من روايات التضحية - لأن هذه النظرية تسمح له بأن يرضى نرجسيته وأن يبعد نفسه عن محيطه المادي . وبعيدًا عن جعله في الفصل الثاني أثناء المظاهرات منظمًا غير كُفء؛ فإن تكبره الفكري يجعله مرفوضًا جدًا من مادية روزي لقيام علاقة معها.

إن فشل كوفي يصبح أكثر وضوحًا عند الجمهور ، وبعد خروجه مباشرة، يدخل كليثرو بعلم الحركة العمالية وبصحبته لانجون، الذي يعمل ملازمًا في جيش المتطوعين والذي يحمل معه العلم ذا الألوان الثلاثة. ما يحدث في "الواقع" عندما بدأ كوفي يهاجم روزي يتكرر بشكل رمزي بواسطة كليثرو، الذي "نُومَ مغناطيسيًا بواسطة حماس المتحدثين والخطباء" ويرتفع لحالة من الإثارة الجنسية ، عندما يلقي أول سطر "وينهج نفسه" ، بينما وجهه "محمر" و"عيناه" لامعتان (٢١٣). إذ تحت العلمين يتخلي كليثرو عن مسئولياته العائلية ورغباته

الجسمانية : "إن لديك زوجة يا كليثرو" "أيرلندا أعظم من زوجة" (٢١٣). إن نداء ودعوة لانجون للانضمام للجيش والتي تكرر ما يكتب في مقالات المتطوعين الكثيرة والتي بعنوان "الآن أو لن يحدث أبدًا". إن ميعاد معركة أيرلندا الآن - ومكان معركة أيرلندا هنا" (٢١٣)) وبشكل وبطريقة سحرية يستدعي "الشكل" الناظر من النافذة لكي يظهر للمرة الأخيرة.

أي أن الشكل الناظر من النافذة قرأ الفقرة الأخيرة من خطاب بيرس الشهير- وكان في معظمه مدحًا في أو دونوفان روسا. وكما نري فإن إطراء كونولي على روسا من جانب منظمة الـ ICA هو صدي لتأكيد بيرس على قيمة المقاومة البطولية والتضحية بالدماء. إن حياة روسا ملهمة "لأنه يجسد فكرة أن" ليس هناك نزيف للدم". وكما بينت جنازة روسا عزم العمال على تبني مقولات بيرس الخطابية ، فإن هذه الفقرة الأخيرة أصبحت إلهامًا لصياغة قسم الطاعة والولاء الذي لم يكن معدًا من قبل وتم ارتجاله :

النقيب برينان (ممسكا بعلم المحراث والنجوم) .

نسجن في سبيل استقلال أيرلندا !

الملازم لانجون (رافعا العلم ذى الالوان الثلاثة).

تصاب أجسامنا بالجروح في سبيل ومن أجل استقلال أيرلندا !

كليثرو :

الموت في سبيل استقلال أيرلندا !

الثلاثة (معا)

لذلك ساعدنا يا ربنا ! (ثم يشربون) (٢١٣ - ٢١٤).

هاتان المنظمتان ، اللتان كانتا في السابق بعيدتان عن الصداقة، ارتبطتا الآن بعهد الأخوة عن طريق الولاء المشترك لوهم غير ملموس - الشكل الناظر من النافذة. لقد أقسم كليثرو ويرينان على الإخلاص لقضية لانجون - وهي استقلال أيرلندا ، ليس أيرلندا فقط ولكن شعبها وعمالها كلهم معا. وبعيدًا عن عمال أيرلندا . فإن المحراث والنجوم أصبح علمًا تابعًا للراية ذات الألوان الثلاثة. إن الانتهازية في استعمال منظمة ICA أصبحت كاملة. فقد أغوي بيرس الحركة العمالية وجرهم بعيدًا عن أهدافهم الصحيحة : وقل فعل ذلك بإبعاده رجال ايرلندا عن زوجاتهم.

وقد أبرز أوكيسى هذه النقطة بأن جعل وجود الضباط الثلاثة موازيًا لخروج فلوثر وروزي . وبينما كان الوطنيون أصحاب التضحيات يسرعون إلى اجتماعهم، برزت روزي مع فلوثر، الرجل الوحيد في الحانة الذي كانت عنده النية ليتفق معها. إن تملق ومداهنة روزي يبين أن أوكيسى ما زال يصنع الرابطة بين الرغبة الجنسية الطبيعية وصحة البيت الأيرلندي : "تعالي إلى البيت يا رجل هل أنت

خائف أم ماذا ؟ هل سوف تأتي إلى البيت ، أم لن تأتي ؟" (٢١٤). أخيرًا تجد روزي رجلاً أيرلنديًا يمكن أن يجذب مرة أخري إلى "البيت" بدلاً من المضي إلى أرض المعركة ، ويقترح فلوثر أن هذا الرجوع هو الشئ الذكي الطبيعي الوحيد الذي على أي رجل أيرلندي أن يقوم به : "بالطبع أنا ذاهب إلى البيت. ماذا سيمنعني من المجئ؟" (٢١٤). وكلمسة رائعة لذلك الرجل الذي جرح أثناء التدريبات حيث كان ببساطة متحمسًا للانضمام للقتال . وتحتفل روزي باستسلام فلوثر فتغني :

كان لدي حبيب، خياط ، ولكنه لم يفعل شيئًا من أجلي

ولذلك وقعت في حب بحار حيث كان قويًا وشرسًا كالبحر.

وتبادلنا معًا قبلات وأحضان الحب، حتى هرب الليل من الصباح،

وهناك ، أسعدنا كثيرًا ، أن ولداً ناصعًا صحيحًا

كان يرقص رقصة شعبية في السرير! (٢١٤).

هذا ، إذن هو الولاء الذي لديه الفرصة أن يعطي ثمارًا، حتى لو كانت ثمارًا غير شرعية. إن فلوثر هنا يذهب إلى "بيت" ولكنه بيت لا يحمل أى شبه ببيت جريفث ، ولكن بيت حيث يستثمر أوكيسى نوع الدلالة نفسها : إنه بيت لجسده، ولجسد روزي ، وهو بيت للرغبة التي تولد الحياة بدلاً من الموت. وليس من المهم درجة "الوقاحة" المتمثلة في صورة هذا البيت، وبالتأكيد فقد بذل أوكيسى جهدًا

ليقدم أقل نسخة مثالية ممكنة - ويمكن مقارنة هذه الصورة بصورة كليثرو المنفي والمبعد من بيته. وبينما يغادر فلوثر ومعه روزي يُسمع صرختان كل منهما تصدر أمرًا وكان الأمر الأول من ضابط يعبئ المتطوعين والأمر الآخر كان من كليثرو يعطي تعليمات لمجموعته بأن يتبعوا المتطوعين.

وأوكيسى هنا لم يأتِ بمقولة جديدة فنحن نري أنه يستخدم انجذاب الجنس كامتحان "طبيعي" لمثالية الحوار السياسي الأيرلندي وقد بدأ هذا الاستخدام في مسرحيته "المقاتل". ومقولته بأن هذه المثالية نفسها كانت مدمرة للبيت الأيرلندي وللأسرة أيضا هي مقولة معروفة منذ كتب مسرحيته جونو. لماذا يعترض ويثور الجمهور الآن فقط - بعد ثلاث سنوات منذ أوقف الجمهوريون إطلاق النار وأنهوا الحرب الأهلية رسميًا ؟ وبالتأكيد لأن هذا الحدث في المسرحية يطرح فكرة أن العنف الذي كان يعيش فيه الجمهور الأيرلندي لم يكن نتيجة انحراف جانب واحد من أهداف بيرس، ولكنه كان خطأ بيرس نفسه - لقد كان النتيجة المنطقية لأول فعل فيه إغراء، أى أحدث حلقة في سلسلة الخيانة التي بدأت به . إن وجود هذين العلمين في ذلك المشهد يثير المشاكل ، ربما بالقدر نفسه لأنهما استخدما ليرمزا للخيانة حيث تم تقديمهما في هذا المحيط "الفظ والوقح" . وبمعني آخر فإن العلمين يطرحان فكرة أن كلا من المسرحية نفسها والاحتجاجات عليها يعبران عن الحرب الأهلية وبالدرجة نفسها عن ثورة الجمهور. وكما تعرض جريدة آن فوبلاخت ، حيث تكرس مساحة عظيمة من صفحاتها لمناقشة هموم العمال، فإن ولاء العمال للجمهوريين ما زال قويًا،

ويعرض هذا النوع من الخيانة ، يلقي أوكيسى بعض الأفكار عن عقول السياسيين المعاصرين وأيضا معهم بيرس.

ولكن هذا التغير المفاجيء في الرأي ربما يكون له تفسير آخر - تفسير قد يكون ذا دلالة أكبر مع بيس بيرجس أكثر منه مع روزي . وبينما امتدح النقاد السابقون دقة أوكيسى العلمية والتصويرية عن حياة البنايات الشعبية المزدحمة بالسكان كأعظم إنجازاته، ويشككون الآن فى حقيقة أن كان للواقعية ميزات بشكل عام. وفي مقالة بعنوان "الأوحال تتحرك في الدير" يشكو الكاتب أن أوكيسى نسي أن "هناك فرقًا بين منضدة التشريح ودكان الحلاق" وأن "الخلط بين هذين هو خضوع لأحط غرائز الفضول" (٣) . واستخدام هذا الكاتب الجمهوري المجهول لمنضدة التشريح له صدي في شكوي شيهي شفنجتون إنه بدلاً من وعد أوكيسى "جسد الحقيقة" فقد قدم "جسدًا مجذومًا" .

هذا الإصرار على وصف وجهة نظر أوكيسى "بالسقيمة" يعكس من ناحية ، إصرارًا متأرجحًا من هؤلاء النقاد بين رؤية العلاقة الجنسية كمرض وهذا ما نراه في الفصل الثاني ، ومن ناحية أخري ربما أيضا يعكس بعض التفسيرات التي قام بها أوكيسى في رؤيته لرسم الشخصيات النسائية في أعماله. وما ينقص هذه المسرحية، كما تشير "نيرس ماجوير" في مقال لها، هو شخصية مثل جونو - شخصية تمثل "الأمهات العظيمات اللاتي يعشن في العشوائيات"(١) حيث في هذه الشخصيات تكمن القوة والكرامة التي لا تقهر والتي تناسب فقراء

هذه الأحياء. إذا كان في رأي أوكيسى أن جسد بيسى الميت هو جسد الحقيقة فإن نقاده يرون أنه أصبح إشارة ودليل على صحة اتهامهم له "بالانحراف السقيم".

جسد بيسى وموت الجمهورية

يعد الفصل الثاني من المسرحية - أساسا - مهرجانًا ممتدًا للانحطاط ، فقد اشتهرت الحانة بأنها نقطة تجمع كل الأمراض الاجتماعية حيث يرتبط علاج الأمراض التناسلية بالفقراء أو بالأيرلنديين، ومن هذه الأمراض أيضاً إلى جانب الأمراض التناسلية أمراض الربو وإدمان الكحوليات. وأحد أعلى نقاط هذا الفصل (أو أكثر نقاطة انحطاطًا) الشجار بين بيسى والسيدة جوجان وفي أثنائه تترك السيدة جوجان طفلها الرضيع في الحانة لتضع حدًا لتصرفات بيسى فتسرع لذلك خارجة من الحانة دونه . وهذه إشارة واضحة أننا لم نعد في عام جونو : فالنساء هنا على الأقل يتمتعن بدرجة العدوانية نفسها التي عند الرجال وهن منشغلات أيضا بالصراعات الشخصية التافهة . بينما مرة أخري يبين المشهد ويظهر رفض الرجال لقبول المسئولية - حيث نرى الطفل ملقي على أرضية الحانة وليس عند أي رجل منهم نية رفعه عن مكانه - ويطرح هذا المشهد أيضا فكرة أن الأمومة، في ذاتها ، لم تعد قادرة على استعادة وتغيير الأمهات أنفسهن ، حيث يتركن أطفالهن وأزواجهن.

إن شخصية نورا وشخصية بيسى، وبخاصة العلاقة بينهما في الفصل الرابع توضحان مدي صرامة أوكيسى عندما جدد وأصلح في رسم شخصياته وطريقته الثابتة والمستمرة في الحفاظ على بعض الصفات الأساسية التي أسهمت في تكوين هذه الشخصيات. فنورا - مثلاً - بسبب أنوثتها ، لا تزال صوتًا للعاطفة الإنسانية الجوهرية التي لا يمكن إنكارها والتي يجب أن تتقدم في الأهمية على ما يسمي بالتضحية السياسية : "ليست هناك امرأة تعطي ابنًا أو زوجاً كي يقتل - وإذا قالوا ذلك ، فهم يكذبون لأن ذلك مخالفًا للرب والطبيعة ولأنفسهم" (٢٢٠). وفي الوقت نفسه تربط نورا هذه الحساسية مع إفراط جوني في الانشغال بذاته. وهي تقول بنفسها إنها "تستطيع أن تفكر فقط في ذاتها" (٢٢٠)، وتتحول الاتجاهات التي تميز الطبقة الوسطي والتي كانت تجعل من شخصية نورا شخصية غير محبوبة بين سكان البناية المزدحمة بهم. وبينما يبقي ارتباط نورا بزوجها صفة أساسية متجسمة في الطفل الذي تحمله وفي الدمار والتراجع الذي طرأ على صحتها، وهذا الارتباط أكثر واقعية في شخصيتها من إخلاص كليثرو لكل من لانجون وبرينان ، حيث أسهمت ظروف الثورة في إظهار هذا الإخلاص كعامل تدمير أكثر منه قوة خلاص أو فداء.

وبدلاً من أن تبقي شخصية نورا غير منتهكة ولا ملوثة بالمجزرة التي تحدث من حولها ، تؤدي هذه الأحداث الدموية إلى استباحة هذه الشخصية وتحطمها. وتعتبر المسرحية أن انغماس كليثرو في سياقات المتطوعين هو المسئول المباشر عن ذلك. وترى بيسى أن نورا تذهب إلى العمل مبكرًا بسبب "الرعب" (٢٣٨)

الذي تعاني منه من ناحية كليثرو ، وهذه الفكرة يتم تقويتها بالتأكيد على مدي الأحداث بالطريقة التي يقوم بها كليثرو بالتخلي عن نورا ودفعها "بقسوة" (٢٣٦) بعيدًا عنه حيث كانت تحاول منعه وإعادته . وكليثرو يفعل ذلك لأن لانجون المتطوع ، كان يحتضر بسبب "الجروح والإصابات" التي أصيب بها في سبيل "استقلال أيرلندا" والذي اقسم أن يتحملها بشجاعة عندما اشترك في القسم في الفصل الثاني من المسرحية. وطبقًا لمفهوم المتطوع للرجولة ، فإن واجب كليثرو الأول هو أن يساعد زملاءه الذكور – حتى لو أن فشل لانجون في أن يعاني في سعادة أو صبر أظهر إفلاس هذا المفهوم، مثلما تخلي برينان عن كليثرو في فندق الأمبريال:

كما أن هناك نقطة لا يمكن لنا أن نغامر بعدم التركيز عليها . وهي أن أوكيسى يرتب المواجهة النهائية بين نورا والنقيب برينان، الوحيد من بين الثلاثة الذين حضروا القسم الذي نجا من أحداث الثورة. لقد وصل برينان ومعه الرسالة الأخيرة لنورا من كليثرو المحتضر، وهذه الرسالة تظهر كليثرو مخلصًا لمبدأ التضحية حتى النهاية: "أخبر نورا أن تتحلي بالشجاعة وأنني مستعد للقاء ربي، وانني فخور بأنني أموت من أجل أيرلندا" (٢٤٤) . وإدعاء برينان هنا بأن "حزن مسز كليثرو سوف يتحول إلى فرح عندما تتحقق أن زوجها بطل" (٢٤٤) هذا الإدعاء يسقط في الحال عندما تظهر نورا في مشهد الجنون. عندما يبدو عليها أن عقلها انشطر نصفين بفقدها لابنها وخيانتها لمبادئ كليثرو. وهي تضع اللوم في كل ذلك على رفاق كليثرو :

أين رضيعي ؟ اخبروني أين وضعتموه ، أين خبأتموه ؟

... أعطوه لي واعطوني زوجي ! ... لن اذهب بعيدًا واترككم ؛ لن أفعل . قبل أن ترجعوا لي زوجي. (تصرخ) قتلة ، هذه حقيقتكم ، قتلة ، قتلة ! (٢٤٥- ٢٤٦).

وبدلاً من استخدام نورا لحفظ جوهر أيرلندا بعيدًا عن متناول التغلغل البريطاني ، يبين أوكيسى أن موت الذكر الشهيد يسبب تدمير كل من جسد الأنثي وما يناضل من أجله. لقد دمرت الثورة عقل نورا وقتلت طفلها وحطمت البيت الذي كانت تحاول إقامته ونسفت إمكانية التجديد من خلال إعادة الميلاد.

وبعد القضاء على نورا بدنيًا وعقليًا وعاطفيًا يبحث العنف الذي قضى على كليثرو عن التفاوض معها أخلاقيًا ، فيجرها خارج الفضاء الأخلاقي الذي شغلته جونو وميني إلى مستنقع الوهم والتكبر الذي ضم من قبل زوجها كليثرو. إن مشهد موت بيسى رسم حالة الجنون التي أصابت نورا وكأنها الانغماس فى الذات الذي يصيب الطبقة الوسطي ، فهي تبدل بين خيالاتها عن السعادة التي كانت تكسو بيتهما والنوبات العصبية التي تصرخ أثناءها وتنادي زوجها وطفلها . وأثناء إحدى هذه النوبات ، تجري ناحية الشباك ، متجاهلة تحذيرات الجنود أن تبتعد . وعندما تدفعها بيسى بعيدًا عن الشباك تصدم هي نفسها بالشباك وتصاب بطلق ناري من أسلحة الجنود البريطانيين الذين يظنونها قناصًا. وحديث بيسى الخافت أثناء احتضارها يعتبر رفضا كاملاً لدور الشهيد المضحي وفي الوقت نفسه إدانة لنورا :

ربي الرحيم ، لقد أطلقت على النار ، أطلقت على النار ، أطلقت على النار الحياة تتسرب مني (تكلم نورا) لقد حدث لي ذلك بسببك ... بسببك ، أيتها العاهرة ، أنت ! ...

آه إلهي ، كن رحيمًا بي ! (إلى نورا) لا يجب أن تقفي هادئة ، لا يمكنك ، سوف تنسفك رصاصة مثلي ! انظري إلى ما أنا ذاهبة إليه اني ذاهبة ... سأنزف حتى الموت ، وليس هناك أحد هنا ليوقف الدم المتدفق : (٢٥٨).

لقد كان موت بيسى عملية ومشهدًا مزعجًا ومؤلما حيث امتلأ بصرخاتها ولعناتها وانهياراتها، حيث تحبو على يديها وركبتيها وتبكي بكاءً حزينًا وفي النهاية تموت منبطحة على الأرض، "بضعف" تغني ترنيمة (٢٥٨ - ٢٥٩). لقد تأكد أوكيسى أنه مهما كان ما يفعله المخرج فإن مشهد الموت يجب أن يكون وصفًا حيًا. ولذلك سوف يكون مؤلما وبعيدًا عن المتعة. فبيسى تصف أحاسيسها الجسمانية أثناء احتضارها ، كما أن تعليمات المسرح محددة جدًا فيما يخص حركة الشخصية على المسرح. وحركات الممثلتين على المسرح يؤيد اتهام بيسى لنورا فهي تري بيسى تحتضر دون أن تفعل أي شيء لتساعدها : وبدلاً من ذلك فهي تكرر رفض وإنكار الجسد ومعاناته وهو ما كان يهاجمه أوكيسى منذ مسرحيته "المقاتل" : وكانت استجاباتها لالتماسات بيسى لمساعدتها هي أن ترجع بعيدًا عنها وتنادي على جاك. وعند موت بيسى ، كان الاحساس الوحيد الذي أظهرته نورا هو الخوف الشديد من الجسد "خبئوها، خبئوها ، فلتضعوا عليها

غطاء، ضعوا عليها غطاء ا" (٢٦٠) وحيث إنها هي التي دفعت بيسى للموت . فإن نورا ترفض الدليل المادي لإدانتها ، فهي تصرخ للآخرين القيام بما كان يفعله كتاب ومفكرو الدعوة إلى التضحية منذ كاثلين نى هوليهان : وهو إخفاء جسد المضحي ، وهنا بيسى ، حتى لا يكون عليها أن "تظل تنظر وتنظر إليه" (٢٦٠).

إن وصف برينان لـ "شعاع المجد" والذي كان نهاية كليثرو ، البطل المضحي، قد وضع في المكان الخطأ بيد قوة الموت الذي أنهي حياة تلك المرأة الأيرلندية البروتستانتسية الآثمة. وتنتهي مسرحية المحراث ، إذن ، بالمشهد الذي يصور الممثلين في مشهد تضحية تقليدي ساكن. ويقصد أوكيسى أن ينهك القوانين التي تحكم معاملة جسد الشهيد . فعلامات العنف التي نتجت عن "صدمة المعاناة والألم المفاجئ" والتي "كتبت "على وجه بيسى، وتحول الجسد إلى جثة حقيقية "تصلبت" على قدر ما تستطيع (٢٦٠) ؛ وهي لم تذهب إلى الموت برغبتها أو بهدوء. وبدلاً من تراب أيرلندا نزف دم بيسى وتدفق خارج جسدها على أرضية غرفة ذلك المبني السكني المزدحم. ويتهم ذلك الجسد الأمومي عادة بأنه حول هذه التضحية من خلال رمزية الخصوبة حيث لم يتمكن من حمل الطفل الذي كان سيجعل إعادة الأمل حقيقية. وبدلاً من أن تقوم نورا بوضع الضحية على حجرها، ترفض أن تفعل أى شىء مع الجسد . والجسد الأنثوي يصبح علامة ليس على أيرلندا التي لا تقهر ولكن على أن أيرلندا المكشوفة للمخاطر؛ أنه ليس مثالاً لأيرلندا المنتصرة ولكن لأيرلندا الحقيقية، المحطمة، التي تنزف وتموت.

وعندما أعلن توقيت العرض الأول للمسرحية ، لم يكن مفاجئًا أن الجمهور المنحاز لفكرة الجمهورية أعاد تقديم رد فعل نورا على موت بيسى وطالب بمعاقبة أوكيسى الذي جر ذلك "الجسد المجذوم" إلى مشهد عام . وكان عام ١٩٢٦م توقيتًا خطرًا لعرض المسرحية وهي تناقش موضوع ثورة عيد الفصح. وذلك بسبب واحد ، فقد كان ذلك العام هو الذكري العاشرة؛ وقد تم عمل خطط للاحتفال بتلك الذكرى عند الجانبين . وكانت أية محاولة لإعادة تقديم الحدث سوف تقرأ في ضوء المعركة المستمرة على من هو في الحقيقة يحقق آمال بيرس، وهذا العرض سوف يكون بالضرورة مثيراً للجدل.

ومع ذلك فهناك سبب معين آخر لماذا لم يكن فبراير ١٩٢٦م وقتًا مناسبًا لإقامة العرض الأول لمسرحية المحراث. إذ أن البند الـ ١٢ من المعاهدة التي أنشأت الدولة الحرة ينص على أن "الحدود بين أيرلندا الشمالية وبقية أيرلندا" سوف يتم تعيينها بواسطة لجنة مكونة من ممثل واحد لكل حكومة ورئيس تعينه بريطانيا" (لي اه) . وكان عليهم أن يرسموا الحدود "بما يتمشى مع آمال السكان، بما يتناسب مع الظروف الاقتصادية والجغرافية: (لي اه). وكان البند رقم ١٢ هذا غامضًا حيث إنه لم يحدد ، مثلاً ، من هم هؤلاء السكان ، وكيف ستحدد آمالهم ، أو حتى الميعاد الذي سوف يتم فيه تكوين اللجنة -مما يعني أنه حتى تجتمع اللجنة يمكن للدولة الحرة أن تدعي أن المعاهدة سوف تدعهم يستردون جزءًا كبيرًا من الإقليم . وفي يناير ١٩٢٣م، مثلاً قدم مكتب الدولة الحرة للحدود

الشمالية الشرقية تعزيزًا يوصي بأنهم يطالبون ، كحد أدني ، بضم "كل فرماناج، ٣/٢ من تيرون و ٣/١ لندندري ، و٣/١ أرماج و٤/١ دون" (لي ١٤٢).

ولكن هذا الغموض نفسه أيضا ترك لبريطانيا والاتحاديين فرصة للمناورة. فقد قامت الدولة الحرة بتأخير إنشاء اللجنة حتى بعد الحرب الأهلية لكي تمنع بريطانيا من استغلال فوضي الحرب الأهلية كحجة لرفض إعطاء حكومة الدولة الحرة المزيد من أرض الإقليم ، وعندما تكونت اللجنة في النهاية ، قرر ممثلا بريطانيا أن "الاعتبارات الجغرافية" سوف يكون لها وزنًا أكبر من الرأي العام، وكان ممثل الدولة الحرة ايون ماك نيل ، والذي يبدو أن أختير ، ليس لأنه يتمتع بأي مهارة خاصة للتفاوض ولكن لأنه كان ينوي أنه ينتحر سياسيًا. وثبت أن ماك نيل ليس ندا لأعدائه . ففي نوفمبر ١٩٢٥م تسرب إلى الصحافة تقرير اللجنة الذي أوصي ، وكتغيير جوهري وحيد ، بإعطاء الدولة الحرة أرماج الجنوبية بدلاً من جزء من شرق دونيجال. وقررت حكومة الدولة الحرة إلغاء التقرير والاحتفاظ بالحدود القائمة (لي ١٤٥).

وهكذا فقد كان الانقسام تهديدًا منذ ظهور سير أدوارد كارسون في ١٩١٣م وتأكيد آخر في ١٩٢٢م ، ولم يصبح حقيقة إلا بعد الشهور الأخيرة من ١٩٢٥م. إن إنهاء مسألة الحدود ، على أسس غير مقبولة ، كان في أحد معانيه موتًا للجمهوريين - أو على الأقل نهاية لأي إدعاء أن الجمهورية والدولة الحرة سوف يستمران في الوجود معًا للأبد. ما حدث في صحوة لاكتشاف أن خطاب

الجمهوريين ومقالاتهم كما وجدت في جريدة الـ آن فوبلاخت ، أصبحت أقل اهتمامًا بإعلاء فكرة الإنشاء السريع لحكومة جمهورية فعلية - وهو هدف لا يرقي للموضوعية والواقعية في هذا الوقت الذى مرت فيه سنتان على وقف إطلاق النار - وبدلاً من ذلك اهتمت برثاء الشهداء الجمهوريين وتقديم القتلة للمحاكمة والعدالة. وكانت أول خطوة في تلك العملية كانت أن نقنع الناس أن الموت حدث - وأن الجمهورية أصبح لها نوع من الوجود الحقيقي ولم تعد مجرد صيغة مجردة . وكما قال آن - تي أوجلاش أصبح الجسد الإنساني متوفرًا كشكل للجسد السياسي البديل ، وبذلك تمكن الجمهوريون من الحديث من أجل قيام أيرلندا "الحقيقية".

ومنذ بداية مسيرة آن فوبلاخت عمل المساهمون فيها على الربط بين الجسد والسياسة ، وبشكل رئيسي من خلال كتابات مود چون عن معاملة الدولة الحرة للسجناء الجمهوريين، إذ كان هدفهما الرئيسي دائما وبوضوح إثارة التعاطف مع السجين وإثارة غضبهم وذلك باتخاذ معاناته الجسدية والعقلية مادة للمسرح، وهي الطريقة نفسها التي فعلها أوكيسى مع معاناة جوني. وقد قدمت الكاتبة مود چون العديد من الإدعاءات عن الأثر المؤذى الذي أحدثته حكومة الدولة الحرة على أيرلندا. في العدد الأول لـ آن فوبلاخت نشرت مقالها "دعوة إلى الأطباء الأمريكيين"، تطلب منهم استخدام "سلطة العلم لمساعدة هؤلاء الضحايا" وذلك بتأييد ادعائها بأن معاملة حكومة الدولة الحرة للجنود الجمهوريين حولت بشكل منظم "أعدادًا من المساجين البؤساء إلى مجانين" (٦) . وبتقديم "رأي طبي

عن الخطر الذي يهدد العقل البشري بسبب الحبس الانفرادي والممارسة الصارمة للتحقيقات العسكرية" تؤكد الكاتبة ، سوف يساعد علم الطب الأمريكي (أكثر من البريطاني أو الأيرلندي حيث إنه من الناحية النظرية لا يخضع للاستعمار) سوف يساعد الطب الأمريكي في "إدانة" معاملة الدولة الحرة للسجناء ويجعلها تحس هذه المعاملة - ولكن ربما الأهم من ذلك أن سيصبح من الواضح والثابت أن سياسيات الدولة الحرة ضد الجمهوريين كانت تهديدًا حقيقيًا للصحة العامة في أيرلندا (٦).

وتعود چون لهذا الموضوع في مقالها "سجن ماري بورو -الطغيان القديم" نفسه لتشير إلى أن موقع "مستشفي الأمراض العقلية" في الناحية الأخري من الطريق أمام سجن ماري بورو وهو "مناسب ومطابق لمواصفات المدينة البريطانية"، وتكتشف أن العلاقة بين السجن والمستشفي أقوي مما قد يخبر به الموقع:

> لقد كنت شديدة الشغف لمعرفة لماذا ترسل المنتجات الحديثة من المجانين لسجن ماري بورو إلى مستشفي دندرم للأمراض العقلية - بدلاً من أن تعبر الطريق وعرفت أن مستشفي دندرم كانت معدة بشكل خاص لتستقبل مساجين الدول الحرة الذين تحولوا إلى مجانين لأنه ، لأسباب اقتصادية ... رفضت مستشفيات المجانين في كل المقاطعة أن يكونوا عبئًا عليها (٣). ورسالتها ، بوضوح ، هي

أن معاملة الدولة الحرة للمساجين الجمهوريين كانت تضر ليس فقط صحة هؤلاء الأفراد ولكن الصحة العامة للبلاد، لقد كان سجن الدولة الحرة مصدرًا للأمراض المعدية والأمراض العقلية والتي تنتشر بسرعة أكبر من قدرة المستشفيات على استيعاب المرض. وإن العلاج الوحيد لهذه الأمراض المعدية هو إيقاف تحويل المساجين الجمهوريين من خلال التعذيب إلى مجانين.

إذن نري في كتابات جون استخدامها السياسي لأجسام وأجساد المساجين في مواجهتها لأصرار الدولة الحرة على أن الجمهورية ما هي إلا "صيغة معنوية" ليس لها أساس في الحقيقة وأن الجمهوريين يحتفظون بولاء غير مجد لخيال غير قادر على الحدوث. وعلى العكس من ذلك نجد في الـ "أن فوبلاخت" أن الجمهورية هي أيرلندا الحقيقية وهي كيان حي متنفس ومتماسك وهو يسير بهدوء نحو الموت بسبب خطه منظمة تنفذها حكومة الدولة الحرة وهذه الخطة هي مرض يأتي على صحة جسد الجمهورية ، وبمجرد زوال الحدود سيقوم طبيب بارع بالقضاء على هذا المرض. هكذا كتب "فنجان" في يونيو ١٩٢٥م، مستخدمًا صورة المرض ليصف أثر المعاهدة على صحة الأيرلنديين – وأصبح ميثاق الولاء "العفن الذي سمم حياتنا العامة"- وهو يلوم "النَفَس الشيطاني الذي يسمم هواء الدولة الحرة"(٥) ويتهمه بتمرير يسمي "قانون الخيانة" الذى سوف يؤدي إلى إعدام المعتقلين الجمهوريين.

وبمجرد انتهاء التقسيم ، تعطي هذه الصورة البلاغية للمرض فرصة لعملية التشريح . وفي مقال بعنوان "سيادة البتر - القدري في الكلية الملكية للجراحين" يؤكد "كلان تشونتشوبير" مناسبة حقيقية وهي أن خطاب السيد تم هيلي الأول عن أيرلندا المبتورة كان في الكلية الملكية للجراحين"، ويعتبر هذا الخطاب إشارة واضحة من هيلى "نمكن الكاتب من فكرة البتر" ويقترح كلان أن هيلي له اهتمام غير مبشر بالخير في ذلك الخطاب (٢).

ويبدو هذا الاستخدام للجسد في أقوي حالاته وأشدها تأثيرًا عندما يسجل الجمهوريون صدمة الفشل الذريع للجنة الحدود. ففي العدد المؤرخ ١٨ ديسمبر ١٩٢٥م . والذي طبع بينما كان كوزجراف يفاوض على القبول النهائي لوجود الحدود –وتضمن هذا العدد كاريكاتيرًا بعنوان "إلى المقصلة" وهو يصور سياسيًا يقود امرأة كتب على صورتها "أيرلندا" ، يقودها إلى أعلى التل في اتجاه مقصلة، كتب على شفرتها "التقسيم". أما الكاريكاتير الذي نشر في أول عدد سنة ١٩٠٦م فقد صور طفل العام الجديد وقد رسم عاريًا يمشي بصعوبة وقد حمل حقيبة كتب عليها "١٩٢٦م" وهو ينظر بفزع إلى سيدة فى فستان وعباءة مزينة بدبوس كلتى. والسيدة تجلس على حافة قبر كتب على شاهده "هنا ترقد الوحدة والحرية والعدالة" والسيدة أيضا تحمل في يديها رأسها المقطوع وتريحه على فخذيها. وبجوارها على القبر يوضع درعها منقوش عليه صورة قيثارة ومكتوبة عليها "أيرلندا" وجزء من القيثارة والكلمة مغطي ببقعة دم مكتوب عليها "التقسيم". ورعب طفل العام الجديد معبر عنه في التعليق الذي يقول : "إذن هذه

هي أيرلندا" كاثلين إذن لم تعد لا تقهر؛ والجسد الأنثوي الذي كانت وظيفتها دائما حمايته وكل ما كان أيرلنديا أصبح في النهاية مدمرًا - ليس فقط مستعمرًا أو مشوهًا ولكنه مفصول الرأس عن الجسد.

وهكذا في الجريدة التي يملكها الجمهوريون - والتي أسهمت هنّا شيهي - سكيقنجتون بمقال عن مساجين الدولة الحرة والجنون والذي عرض معرفتها بفلسفة چون - في هذه الجريدة نجد أن الجسد الأنثوي الذي عرضه أوكيسى في مسرحية المحراث جاء هنا أيضا ليرمز إلى ألم الهزيمة وانتهاك التقسيم، وإعدام فقتل أيرلندا "الحقيقية" على يد أبنائها الخونة. وهكذا يبدو غريبًا إذن أن يعترض الجمهوريون على المسرحية التي تطرح ، بالضبط كما فعلت جريدة أن فوبلاخت، أن الجمهورية دم ولحم ، ولكنها لا تستطيع أن تسمح لنفسها أن تأبن نفسها لمدة طويلة ، وإذا كان لصراعهم أي معني ، فيجب عليهم أن يعتقدوا أن الحفاظ على هذا الجسد ربما يجعله يعود للحياة مرة أخري. وهكذا حتى عند التشاؤم "هكذا تكون أيرلندا" فالمرأة ذات العنق والرأس المفصول ما زالت جالسة جلسة مستقيمة بدلاً من أن تستلقي ميتة على الأرض. وهنا تستخدم جريدة الـ آن فوبلاخت الجسد الأنثوي لترمز إلى الجمهورية الميتة، ولكنها أيضا تشير إلى أن هذه الصورة مؤلمة جدًا عند التأمل. وفي الصفحة نفسها مثل "إلى المقصلة" توجد أغنية تسمي "تقسيم الأخضر" والتي تقترب من الرفض المتمرد لمحاولة بريطانيا التقسيم الفعلي : "ربما تستطيعون رسم خط بعمق الجحيم في

الصخر والتربة والأرض بما عليها ، لكن أيرلندا لا تعرف حدودًا أخري غير التي خطها الرب".

وفي "عيد الفصح" ظهر كاريكاتير آخر عن "أيرلندا" مرة أخري كما هي ولكن رأسها على كتفيها ، تبكي من أجل شهداء ١٩١٦م فوق التعليق الذي يقول "ستظل أسماؤهم تذكر للأبد". وتستخدم كاثلين لترمز إلى كل من موت الجمهورية والخلود ، وهي الأسلوب نفسه الذي وصفت به چون أجساد المساجين الجمهوريين المحطمة والعاجزة جنبًا إلى جنب مع تيرنس ماكسويني "الخالد" والذي أدت وفاته سنة ١٩٢٠م في إضراب الجوع إلى تحويله إلى "إنتصار قومي" (جلافر ٣) مما أعطي لإيرلندا الانطباع أنها ليست مهزومة . والجسد يرمز دائما إلى صدمة التقسيم ولكنه مع ذلك يجب أن يتوازن مع التقديم المصاحب في التوقيت للمثال المختفي ؛ ويرفض أوكيسى أن يعطي معادلاً لذلك الرمز.

ولكن المشكلة الأكثر تعقيدًا أن چون ، شيهي - سكفنجتون ، وكتاب آن فوبلاخت الأخرين ، بينما يتفقون مع أوكيسى في أن الدولة الحرة هي فشل في تطبيق السياسة ، فهم يختلفون معه بعنف على السبب الحقيقي الذي أدي إلى ذلك التطبيق. وكما في مسرحية جونو فإن إخلاص أوكيسى للمذهب الطبيعي أدي إلى انهيار فكري وفلسفي والذي أضاع بالتالي عددًا من الحلقات المكونة للسلسلة وجعل الشعب الأيرلندي مسئولا عن القهر الذي وقع عليه. وكانت نيته كتابه المسرح عن خيانة الاشتراكية التي تورط فيها الوطنيون الأيرلنديون، وهو

بهذه الكتابة يقدم عرضًا رائعًا آخر لـ "غباء الإنسان". وهو بكل هذا يعرف أوكيسى بأن بيرس ، وليس النظام السياسي الذي يثور عليه ، هو السبب الأول لكل هذا الموت والدمار . إن جذور المعاناة في المجتمع الأيرلندي هي فشل الذكور في التعامل مع الواقع العملي. " لقد ذهب الجنود إلى بيت كليثرو لأن جاك لم يشعل مدفأة البيت" (وات ١٧٩) . إن تشريح أوكيسى للجثة الجمهورية قد يكون أقل إثارة للمشاكل إذا لم يشتمل في الاستجواب على أن الجمهورية قتلت على يد بيرس.

وعلى الرغم من أن أوكيسى قد لا يقبل أبدًا قراءة شيهي - سكفنجتون لمسرحية المحراث فإن أعماله التالية تبين أنه اتفق معها تمامًا على نقطة واحدة : وهي أن "الواقعية" كانت وسيلة غير صحيحة لنقل الرسالة الثورية. إن تبادل الخطابات المرسلة إلى رئيس التحرير بين أوكيسى وشيهي - سكفنجتون عن مسرحية المحراث أدت في الحقيقة إلى مناظرة حية تتحداه فيها شيهي - سكفنجتون أن يدافع عن فهمه للواقعية أمام المشاهدين الجمهوريين. وبالرغم من مشاكساته المكتوبة ، فإن أوكيسى تحول إلى أداء محبط. وبعد أن وضعت منافسته القضية ، انتفض واقفًا "نطق بالقليل من الجمل"، و"اجتاحه ضعف وقتي وكان عليه أن يجلس صامتًا لوقت قصير" (LSO١٧٩) ويبدو أن تلك المناظرة غيرت علاقته بشيهي - سكيفنجتون. وطبقًا لولدها ، فعلي الأقل ، بعد هذه الخبرة احتفظ أوكيسى لها "بالتقدير والإعجاب"، بالرغم من إطلاقه عليها بعض الشتائم مثل المنافقة والعصبية قبل ذلك. وبالمثل فإن أوين شيهي -

سكيفنجتون له رأي وهو أن أمه قد ردت على ضعف أوكيسى "بتعاطف حقيقي" مدركة أنه "كان تحت ضغط عاطفي شديد أمام جمهور حقيقي" (LSO١٧٩).

وأثناء تلك المناظرة تصف شيهي – سكيفنجتون واقعية أوكيسى على أنها "فن التصوير الفوتوغرافي أكثر منه فن المسرح" وهو ثناء بالتأكيد تعود عليه ولكنه وقد وصل إلى هذه المكانة يعرف أن ذلك الثناء هو استحسان لأعماله. ولكن يعني هذا – وطبقا لها – يعني أنه عندما "توضع كل هذه المشاهد معًا" فإن "النتيجة الطبيعية هي أن هذه الصورة هي الصورة المطابقة للرجال في عام ١٩١٦م" (LSO ١٧٨). وبتعبير آخر ، بسبب مناداته بالواقعية الوثائقية ، فإن الجمهور سوف يفترض أن تصوير أوكيسى شاملاً ومعبرًا – حتى أنه يخبر الحقيقة وكل الحقيقة. وما لم تشمله الصورة الفوتوغرافية فيفترض أنه ليس موجودًا على الإطلاق . وكما تقول أونا تشوتهوري، بأن أحد العناصر المؤسسة للطبيعية الحديثة هو "منطق الرؤية الكاملة" (xii) التي تدفع المشاهدين لكي يفترضوا أن ما يستطيعون رؤيته على المسرح كله موجود هناك. ويعتبر هذا في نظر شيهي سكيفنجتون مشكلة لأن "البطولة التي أدت إلى أحداث أسبوع الفصح" (LSO ١٧٨) غائبة. ولكنها مشكلة عند أوكيسى لأن مسرحياته الثلاث تصور التأثير أكثر حيوية من أنها تطرح قضية: "بقع المرض، والجوع، والشقاء" (LSO ١٨٠) التي يريد تقديمها غير مرتبطة بالنظام الذي سببها. وقد يغضب كوفي ويثور ضد "النظام التي نعيش تحت حكمه" (٢٤٩) ، ومع ذلك فإن الحاجة

المأساة للمذهب الطبيعي جعل صعوبة تقديم ما يقوم به هذا النظام من إجراءات أشد من أن يقوم بعرض الموت والمرض الذي يؤدي إليه.

وعندما غادر أوكيسى دبلن وتركها خلفه هي والواقعية ، كان يعترف بحاجته للتعبير عن هذه القضايا الخارجة عن نطاق حياة الإنسان العادية. وقد اعترف أيضا أنه لكي نعبر عن هذه القضايا فقد كان عليه ليس فقط الهروب من داخل هذه الكاميرا ، ولكن عليه الهروب من الجمهور الأيرلندي الذي كان يريد الاحتفاظ به هناك.

الفصل الخامس

ولادة خاطئة لأمة

ييتس والدولة الحرة الأيرلندية

لم يكن العقد الثالث من القرن العشرين وقتًا للمسرح الأيرلندي ففي عام ١٩٢٨م فقد المسرح الوطني أكثر كتابه نجاحًا من الناحية المادية عندما رفضت مسرحية شون أوكيسى "تاسى الفضي" من جانب مجلس المخرجين. ولأنه كان يعيش أصلاً في لندن فقد تخلي عن فكرة الرجوع وأمضى بقية حياته في انجلترا. وفي الوقت نفسه فإن ييتس ، الذي خرج من المسرح بعد ثورة الفصح وانتقل إلى حجرة الرسم ليمضي وقته مع مسرحيات مستوحاة للراقصين، بدأ ييتس بإنتاج مجموعة من المسرحيات الغامضة والصعبة الفهم والتفسير وهي مبنية على نظام من الأساطير التي عبر عنها في مسرحيته "رؤية" والتي طورها على مدى عدد من السنوات، وهي مبنية على رسائل تحملها المسرحية وصلت إلى الكاتب من خلال العالم الروحي لزوجته جورج هايد ليز. وبعد ايقاف النار مع الجمهوريين وتثبيت دعائم الدولة الحرة فإن الحركة المسرحية التي نضجت مع الصراع من أجل الاستقلال هدأت ووصلت إلى سن الرشد حيث الراحة والاحترام، وحرمت بذلك رواد المسرح في دبلن من أنشطة الصخب والاضطرابات.

وفي الوقت نفسه فإن الجو السياسي في عيرلندا اتسم بتآلف غريب بين الاضطرابات والركود. والجروح التي سببها التقسيم والحرب الأهلية ازدادت احتقانا بينما المناظرة في ديَّل ازدادت توهجًا حتى تحولت إلى معركة مستمرة بين المعسكرين المتصارعين. قاد أحدهما وليام كوزجريف وحزب كومان نانجدهيل (الذي سمي بعد ذلك فابن جيل)، والذي يمثل هؤلاء الذين في الأصل أيدوا معاهدة ١٩٢٢م والدولة الحرة. أما المعسكر الآخر فقاده إيمون دي فاليرا وحزب فيانا فيل ، وهم يمثلون قطاع حركة الجمهوريين التي استطاعت أن تشترك في الحكومة التي كانوا ما زالوا يرفضون قانونيتها. وفي سنة ١٩٣٢م هُزِم كوزجريف من دي فاليرا . إن كراهية الـ فيانا فيل -والإحباط من عجز كومان نانجيهيل عن الانتصار عليهم في الانتخابات ساعدت على نمو حركة القمصان الزرق وهي منظمة يمينية تأثرت بالفاشية الإيطالية وكانت تحت قيادة قائد سابق في الشرطة يسمي ايمون أو دوفي. وأصبح كل حزب الآن مدعومًا ومساندًا بجناحه العسكري. فالجيش الجمهوري الأيرلندي IRA مع فيانا فيل والقمصان الزرق مع حزب كوزجريف. وبينما لم يعد العنف يصل إلى مستويات الحرب الأهلية فإن وجود المنظمتين العسكريتين التي تجتذبهما دائما أفكار التمرد العسكري ساعدت على تأكيد أن الحالة السياسية في أيرلندا ما تزال تقوم على الصراع.

وعلى الرغم من أن الإنتاج الأدبي لييتس في تلك الفترة يشير إلى انغماس متزايد في الغموض المجرد ، إلا أن ذلك كان مصحوبًا بما يثبت أنه تطور مثير

للتساؤل على مستوي انتاجه من المسرح السياسي. وقد أثار غزل ييتس للفاشية عددًا من التساؤلات النقدية ، مثل تزعمه لمذهب تحسين السلالة (المحافظة على السلالة) كما في مسرحيته "فوق الغلاي" وأن ييتس في لحظة من لحظاته تورط مع أصحاب القمصان الزرق هو تصرف ثابت تاريخيًا. وإذا كان ذلك يجعله ضمن الفاشيين فإن تلك قضية أكثر صعوبة. وقد أختلف المؤرخون مع المتحمسين لييتس على نقطتين رئيسيتين : أولهما إلى أي مدي يمكن اعتبار أصحاب القمصان الزرق فعلاً منظمة فاشية، والثانية هي إلى أي مدي كان ييتس جادًا فيما يخص تأييدهم. وما اتضح بما لايدع مجالاً للشك عندما نشر ييتس مسرحيته "فوق الغلاي" سنة ١٩٣٩م هو أنه مؤمن ملتزم بفكرة المحافظة على العرق أو السلالة وقد قبل بعض تطبيقاتها المتمردة كمبادئ ضرورية وحقيقية. ومسرحياته "فوق الغلاي" و "المطهر" - الكتيب السياسي والمسرحية - بقيا أكثر النصوص لعنة لكونهما دليلاً ضد ييتس في هذا المجال ، حيث إن الفظائع النازية ربطت بما لا يدع مجالاً للشك بين المحافظة على السلالة والفاشية بشكل مرعب.

وكما اتضح - مع ذلك - فإن فكرة المحافظة على السلالة كانت جزءًا من ترسانة أسلحة البريطانيين الاستعمارية ، وكنتيجة لذلك كانت التأثير الرسمي على الحوار الوطني الأيرلندي قبل أن يصل هتلر وموسوليني إلى السلطة. إن حقيقة أن مبدأ المحافظة على السلالة لم يكن بالفعل من اختراع النازيين لا

يجعل المبدأ أقل سوءًا ، ولكنها تعني أن ثورة بيتس على "تقليل أسر الطبقات الأقل ذكاءً" (فوق الفلاي ١٩) ليس بالضرورة دليلاً على تأييده لهتلر. في الحقيقة فإن بيتس في "فوق الفلاي" ينتقد الفاشية الأوربية بسبب سوء فهمهم وسوء تطبيقهم للمبادئ الأساسية في نظرية المحافظة على السلالة . وبدلاً من قراءة هذه المرحلة من كتابات بيتس كتأثير تورط بيتس مع أصحاب القمصان الزرق فمن الأفضل والأكثر منطقية أن نقرأ اهتمام بيتس بهذه المنظمة كعرض لمرض أساسى وهو الوقوع تحت تأثير فكرة التدهور.

إن انشغال بيتس بفكرة التوالد الجيد له جذوره في كونه ابن الطبقة الراقية التي لها أحكامها ونظرياتها عن الطبقات الأدنى، ولكن هذا الانشغال يعكس وهمه عن التقدم الحادث في السياسة الأيرلندية . وقد أصبح واضحا سنة ١٩٣٢م أن التضحية بالعنف قد بدأت من جديد تولد ليس جمهورية أيرلندية صحيحة وقوية ولكن حل وسط مبتور. وبينما كان يتحد كل من بيتس وفاين جيل (النسخة الجديدة المحسنة من حزب كوزجريف كومان نانحيدهيل)، وأصحاب القمصان الزرق يتحدون في قرارهم في أن يتخلوا عن المثال المفقود وأن يعتنقوا الواقع البعيد عن الكمال والذي تمثله دولة أيرلندا الحرة ، بينما كان يتم ذلك الاتحاد فإن الشعور بالحنين للوطن وللأزمة السابقة دفع سياساتهم على نحو أثر على دي فاليرا وفيانا فيل. وإذا كانت توجهات بيتس عن نظرية حفظ السلالة أصبحت أكثر وضوحًا وأكثر كراهة قرب نهاية حياته فإن سبب ذلك ربما يرجع

إلى أن نظرية حفظ السلالة بدأت تفتح طريقًا لاستعادة المثال دون إعادة فتح "الجرح المسمم" للتقسيم. وإذا كانت معارضة دي فاليرا وسياساته الاجتماعية والاقتصادية أخذت شكل الحركة الفاشية فربما سبب ذلك جزئيًا هو مذهب ترابط أجزاء النظام، وهو واحد من علامات النظام الفاشي الذي جعل من الممكن إعادة الجمهورية دون تبني فلسفتها أو الطرق التى يسلكها الجمهوريون.

وإذا - كما رأينا - كان للحوار السياسي الأيرلندي تقليد الجمع بين الجسد السياسي والجسد الإنساني وتقليد التثبيت والتمييز عن طريق التعارض بين جسد الأم أو الزوجة الأيرلندية والمنزل الأيرلندي والاقتصاد وعدد السكان الأيرلندي، فإنه ليس من العجيب أن يعتنق الوطنيون الأيرلنديون المفهوم الفاشيستى للدولة كـ "كائن عضوي حي يتخطى جميع أعضائه" وهو مفهوم يتضمن "خضوع الأجزاء للكل" (كولنجفورد ، بيتس ، أيرلندا والفاشية ١٥٤) . وتعد الفاشية - كما تبدو - بأنه بإعادة إحياء الجنس بولادة واحدة كل مرة فإن السيدات الوطنيات يستعدن الحالة الصحية الجيدة. وهو ما يعني أن الأيرلندي وإمكانية تعرض الجسد الأيرلندي للمرض سوف يري في الفاشية إجابة لبعض دعواته وصلاته. وفي الوقت نفسه ، ومع إدراك حقائق أيرلندا بعد التقسيم فإنه ليس من العجيب أيضا أن السعي لذلك الحل السياسي قاد إلى التعارض والصراع. أو أن المرأة الأيرلندية تم تعيينها مرة أخري لتتولى مهمة تجسيد المستحيل ، هذا السعي تم القبض عليه أثناء إطلاق النار المتبادل.

إن الفخ الذى أطلقت فيه النار على موضوع الأنثي الأيرلندية ثم التعبير عنه أدبيا ، ربما ، في دستور ١٩٣٧م أنه "حمي" مكانتها كام وزوجة غير عاملة . ولكن العنف الموروث في هذه المحاولة "لحماية" المرأة الأيرلندية ثم التعبير عنه بشكل أكثر إثارة للمشاكل في عمل ييتس الأخير خصوصًا في مسرحيته التى لم يقرأها الكثير والتى نشرت عام ١٩٣٦ م بعنوان بيضة الهرني.

الرعب من الآن فصاعدًا : المحافظة على نقاء السلالة ومسرحية ييتس بيضة الهرني

رفضت دبلن أن تستغل فرصة خلق "فتى لعوب" ثالث من خلال مسرحية ييتس "بيضة الهرني". سلم ييتس المسرحية لهيئة مسرح الأبى سنة ١٩٣٦م، ولكنه اعترف بنفسه أنه استراح عندما رفضت الهيئة هذه المسرحية : "لم أعد قادرًا على مواجهة الشغب وأنا أعتقد أنه من المؤكد أن هذه المسرحية سوف تتسبب فى شغب شديد" (ارمسترنج xxv) وكلمة ييتس "شديد" تبدو متفائلة بشكل ساذج -فيما يخص العنف والجنس - فإن مسرحية بيضة الهرني تجعل مسرحية "الفتى اللعوب" تبدو وكأنها مثل مسرحية "بريجادون" . ولتوقع ذلك ، حتى بعد عشرين سنة من الشغب الذي نتج عنه "الفتى اللعوب" فإن جمهور دبلن ربما ما يزال لايريد مسرحية يقوم فيها ملك بالانتصار على آخر وقتله ، وعصابة من سبع جنود تحت تأثير الشراب يغتصبون راهبة عذراء، وغبي قروي يخرج أحشاء البطل ، وبطلة تأمر صاحب حمار أن يضاجعها ، وكل ذلك سوف لا يكون واقعيًا

حتى عند ييتس. والطريقة الوحيدة التي من الممكن ألا تسبب هذه المسرحية شغبًا هي أن تثبت "أنها غامضة بحيث لا يستطيع أحد ملاحظة أنها تعرض فحشًا" (أوكونر ، ارمسترونج ، xxv).

وتقدم قصة هذه المسرحية بالتأكيد أدبًا مكشوفًا مموهًا أو مخفيًا. فالمسرحية مبنية بشكل غير دقيق على قصيدة ملحمية بعنوان "كونجال" للشاعر سير صمويل فيرجسون. وهذه القصيدة تجمع بين عدد من الأساطير الكلتية القديمة وقصة خيالية معروفة للجمهور الوطني في أيرلندا : ومع ذلك فقد بدل ييتس القصة بشكل متطرف حتى أصبح من الصعب فهمها. في المشهد الأول من مسرحية ييتس ، نقابل كونجال وآيض - متنافسين - بعد خمسين معركة كاملة (VPL ١٠١٣). قررا في النهاية أن يعلنا الهدنة. وقد أعدا مأدبة للاحتفال بهذا. وقد أراد كونجال أن يحتفل بـ "بيضات الهرني"، والتى كانت سببًا في صراعه مع أتراكتا ، وهي راهبة تعتقد أنها مكلفة من الآلهة أن تكون عروسًا لهرني العظيم (وهرني هذا وحش اسطوري يركب حصانا وله أجنحة) وقد سرق كونجال البيضات دون إذنها. ولكي تلعنه ، تتنبأ أتراكتا بأن كونجال سوف يصبح أبلهاً ويموت على يد أبله. وفي المأدبة تقدم لـ كونجال بيضة دجاجة بدلاً من بيضة الهرني. واعتقادًا منه أن آيضي قد أهانه ، يعلن كونجال عليه الحرب. ويكتشف كونجال فقط بعد قتل آيضي أن أتراكتكا هي التي غيرت البيض. وكعقاب علي "تغيير بيضة مكان بيضة" (VPL١٠٢٧) ، يقوم كونجال ومعه ستة جنود باغتصاب أتراكتا. وعندما يقابلها كونجال بعد ذلك ترفض كونجال أن تصدق أن

الاغتصاب قد تم أصلاً وتطلب من هرني العظيم أن "يعلن طهارتها" (١٠٣٢) ، وفعل ذلك فعلاً . ويحاول كونجال أن يحبط محاولات هرني العظيم للعنته فيقوم بقتل نفسه. وبينما يموت ، يطلب من أتراكتكا أن تمنع هرني العظيم من تجسيده على هيئة "حيوان متوحش". ومعتقدة أن أول شيء يجب إدراكه بعد موت كونجال هو إعادة تجسيده فتقوم هي بدعوة كورني راعي الحمار لكي يضاجعها حتى تحمل منه فيولد كونجال من جديد في صورة طفلها. ولسوء الحظ فقبل ان يستجيب لها كورني يهرب منه حماره وليخصب أنثي حمار ، فتتم إعادة ولادة كونجال على هيئة الحمار الوليد.

وإذا كان هناك أية حبكة تحتاج إلى تفسير ، فهي هذه الحبكة . وهكذا فليس من المستغرب أن المفكرين والنقاد الذين تناولوا مسرحية "بيضة الهرني" يناقشونها بشكل عام على أساس ونظام الأسطورة التي طورها ييتس في مسرحيته "الرؤية" أو على أساس اهتمامه الثابت والموثق بالتصوف وأفكاره "التي تنتمي للشرق" . فيتناول فيندلر، مثلا ، المسرحية كمثال لفلسفة "ييتس التي تؤكدها الرموز الهندية" (١٦٠)؛ كما اكتشف تيلر تأثير شخصية نوح على شخصية أتراكتكا ؛ ويقرأها مور على أنها محاولة لربط الاستخدامات الأوليي للأسطورة والطقوس الدينية بالفكاهة والسخرية. وقد تم تفسير الأحداث التي تكون حبكة المسرحية على أسس كليات أسطورية - العلاقة بين الشاعر وربة الشعر، وبين الإنسان والشيطان ، وبين الخلق والتدمير. ومحاولة منه للسباحة

ضـد التـيـار يبـدو أن بيـرنارد كـرم في "و. ب. ييـتس ودولة أيرلندا الحـرة" هو الوحيد الذي يطرح فكرة أن المسرحية هـي تهكم سياسي ، حيث يؤيد كونجال دي فاليرا وتلعب أتراكتا دور جمهور الناخبين الأيرلندي (١٧٨ -١٨٤).

وهذا العدد من النقاد الكبار لمسرحية "بيضة الهرني" هو قليل ، مع ذلك ، إذا قورن بعدد المعجبين بييتس الذين رفضوا الإشارة إلى المسـرحية تمامًا. وهناك أسباب وجيهة - لماذا لم يلفت نظرهم الحدود والملامح الجمالية للمسـرحيـة . وحتى بالنسبة للجمهور المعاصر الذي تعود على الطرق الفنية والأشكال التي استخدمها الرواد المبدعون ، فقد فشلت حبكة المسرحية في أن يكون لها معني. ولأنه بالنسبة للحكمة النقدية التقليدية أصبحت "بيضة الهرني" مفهومة فقط في حدود أنها تضع النظام الأسطوري الخاص لييتس في حالة نشاط، إن قراءة المسرحية تعني الربط مع مسرحية "الرؤية" وهو نص معقد ومحبط وصفه فندلر بحماس على أنه "ثعبان ضخم يرقد ملفوفًا في مدخل كل أعمال ييتس الأخيرة" (vii). وبشكل عام فإن قراءة مسرحية "بيضة الهرني" تبدو لمعظم النقاد وكأنها كثير من المشاكل دون نتيجة.

ومع ذلك فربما كان أكثر إحباطًا من هذه الاعتبارات والأفكار مشكلة نقدية صعبة ومتعبة وهي أن مسرحية "بيضة الهرني" تضع أمامنا فكرة لماذا تم اغتصاب أتراكتكا في المسرحية. فإذا لم يتم التعامل مع أحداث المسرحية بشكل

حرفي ومسطح فإن الاغتصاب يجب أن يكون له معنى رمزى ؛ وأن نقترح أن عملية الاغتصاب الجماعي من جانب عصابة هو صورة بلاغية لأي شيء يقود فقط إلى مشكلة. وبالنسبة لهيئة مسرح الأبى. المسئولة عن المسرح الأيرلندي في عهد ييتس ، فإن المشكلة كانت أن المشار إليه أُفتُرض إنه ملوث بالصورة الملطخة بارتكاب عمل فاضح. ومثلاً يقترح أوكونر في تناوله أن المسرحية رفضت لأن ييتس بَّين أن المغتصبين السبعة كان في نيته انهم يمثلون الأسرار السبعة المقدسة للكنيسة، وحادثة الاغتصاب هذه لا تناسب هذه الأسرار، ليس لأنه اغتصاب لكن لأنه تناول للمقدسات بالكفر. وبالنسبة لنقاد القرن الواحد والعشرين فإن المشكلة هي بالعكس. بمعني أن الإشارة إلى رمز عالمي يتطلب منا حذف ، تقزيم أو تعظيم العنف الذي وقع على الضحية أثناء الاغتصاب. وفي الحقيقة فإن كثيرًا من المحاولات التي تناولت مسرحية "بيضة الهرني" لا تبدو أنها تعترف بهذه المشكلة الثانية ، مستمرة في قراءة عملية الاغتصاب برمزيتها دون وعي واضح بأن مثل هذه القراءة ربما تسبب مشكلة. واغتصاب اتراكتكا يشبه اغتصاب آخر ورد في مسرحية ييتس "ليدا والبجعة" حيث تندمج في مجموعة أسطورية مليئة بالاغتصاب المقدس لـ "تحولات" أوفيد وتم التعامل مع هذه الأحداث على هذا الأساس.

إن التقديم العدواني غير الطبيعي لعملية الاغنصاب والتي تقوم به المسرحية وتقديم أتراكتكا كشخصية بالتأكيد يحبط أية قراءة حرفية أو سطحية للمسرحية. ولكن جزءًا من الميل إلى القراءة الرمزية يرجع إلى أن هذه القراءة

سوف تسمح للنقاد بأن يبرروا تقديم ييتس لعملية الاغتصاب ليس فقط لأنها ضـرورية ولكن لأن هذا التقـديم كـان من حـسن الحظ. وإذا لم تتـرجم هذه الشخصيات والأحداث إلى رموز وصور، سوف يصبح الخيار الآخر مثيرًا للمشاكل لأن مسرحية "بيض الهرني" تطرح فكرة أن الاغتصاب كان بالضبط ما تريده أتراكتكا. فرسالة المسرحية تكون أكثر قبولاً إذا فهمنا عملية الاغتصاب كصورة أو استعادة بلاغية مليئة بالرموز. فأتراكتكا هي رمز أكثر منها امرأة من لحم ودم. وكونجال ما هو إلا قوة خلاقة لا يمكن مقاومتها وليس مغتصبًا والجنود الست الآخرون هم رمز يمثل "طبيعة الإنسان السبع" (تيلر ١٨٢) وليسوا عصابة من المغتصبين الذين سوف يضاعف اشتراكهم من وحشية الألم الذي يسببه تعذيب الضحية.

إن الحاجة إلى قراءة عملية الاغتصاب على أنها رمزية يؤثر على تفسير فكرة البيض الذي كان محفزًا ودافعًا لهذه العملية. وفي قصيدة فيرجسون ، لم يكن دافع العنف هو تبديل بيضة بأخرى ، فكونجال يتناول البيضة نفسها التي أخذها الآخرون - ولكن حقيقة إنها قدمت له على طبق حقير من الخشب وليس على طبق فضي. وفرجسون أيضا بجعلها واضحة أن ذلك كان آخر حلقة في سلسلة الإهانات والشتائم التي تراكمت على كونجال من الملك السامي دومنال ، وعندما يعلن كونجال الحرب ، لم يكن في الحقيقة بسبب البيضة ولكن بسبب تاريخ طويل من الوعود المخلوفة والتراجع عن الولاء ونزاعات اقليمية إلى إعلان الحرب. وقد غير ييتس هذا السياق وأصبح العنف بسبب البيضة. وبشكل عام

فقد استجاب النقاد لذلك بقراءة دلالات عالمية وكونية للبيضة وربما فهموا هذه البيضة على أنها بيضة ليدا الأخيرة ، "البيضة الكونية" (تيلر ١٨٣)، أو "القصيدة الكاملة" (فندلر ١٥٩). وحتى كرم ، الذي عرف عنه أنه يفكر بشكل حرفي يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول "حسن ، إن البيض يحل فكرة الوعد بالمستقبل، الأجيال القادمة ، مستقبل بلد ربما" (١٨١) . وإذا كان الاغتصاب ليس اغتصابًا وأتراكتكا ليست امرأة، إذن البيض لا يمكن أن يكون مجرد بيض.

إذن - كما كنت أري - يعمل الجسد الأنثوي كرمز أو صورة لأنه مرئي ومحسوس وإنساني ، فإن كاثلين في هوليهان قامت بوظيفتها لأن جسد مود جوني كان مرئيًا تحت الملابس ، وإذا كانت جونو تجسد كل ذلك الخير والسمو لأنها رفضت أن تنكر الألم الذي أصاب جسدها - إذن مهما كان معني الاغتصاب في هذا السجل الرمزي ، فإن ذلك المعني يصبح حقيقيًا فقط عندما يجسد. فأتراكتكا، هي شكل رمزي بالرغم من أنها ربما تكون لها قيمتها كجسد أنثوي، امرأة تمكن بييتس من خلالها أن تجسد "الرعب" الذي أحيا عمله الأخير. وإذا كان من شأنها أن تقوم بوظيفتها ، فإن أتراكتكا يجب أن تبقي امرأة ، إذن عملية الاغتصاب تؤخذ كما هي لأنها تبقى بمعناها الحرفي.

لذلك فمع مسرحية "الرؤية" وبالتغاضي عن تاريخ انشغال بيتس بالأساطير الكلتية ومسرح نوح الياباني والانتشار الروحي الهندي ، سوف يبقي لدي حاجة أن أسأل : ماذا يحدث لو قرأنا هذه الحادثة بشكل حرفي ؟ ، ماذا لو قرأنا هذه

المسرحية ولدينا بعض المرجعية للحم والدم وللعالم المادي ؟ ماذا لو أتراكتكا امرأة وكونجال رجل ، والاغتصاب اغتصاب حقيقي ، وبيضاتها أيضا بيضات حقيقية ؟ ماذا لو أن جريمة أتراكتكا ، بينما هي تتسم بجدية كافية تبرر هذا العقاب الوحشي ، هذه الجريمة ليست أكبر من ولا أقل من "تغيير بيضة مكان بيضة"؟ ماذا سوف نكسب لو أصر كل منا على مادية القصة وإذا رفضنا أن ندع تلك الأجسام لتصبح مجردات أكثر راحة؟

ولسبب واحد ، سوف تكون مسرحية "بيضة الهرني" توجيهية، ذا شكل التعليق المقلق على السياسات الوطنية، وحدد ملامح السياسات الإنتاجية والجنسية لأيرلندا بعد التقسيم، ولكن الأهم من ذلك أن تعطينا المسرحية رؤية للاستخدام الرمزي للجسد الأنثوي وتستمر في دعم فكرة استخدام الأجساد الأنثوية الفعلية. وفي مسرحية "بيضة الهرني" فإن العنصرين اللذين كنا نبحث عنهما في حركة مسرح الأبى – الجنس والعنف – يجتمعان في النهاية فى حادثة الاغتصاب. إن هدفي الأول من هذا التفسير المنطقي لهذه اللحظة من الاندماج الضروري ليس هدفه تفسير نص منسي ولكن لإلقاء بعض الضوء على القوى الحضارية التي شكلت حبكة هذه المسرحية. وهذا سوف يستمر ، في المناخ السياسي ، لكي ينتج اندماجات مشابهة ، كل يتم بمظهره وحتميته.

إن الفخ المضاعف الذي تنصبه مسرحية "بيضة الهرني" بإيقاع أتراكتكا في الفخ – حيث كان من المطلوب منها في البداية أن تجسد الطهارة والعذرية والبعد

عن الفساد، وبعد ذلك أنها دفعت بفعل الاغتصاب لتصبح جنسية ودنيوية وموضوعًا للعنف - وهذا هو تعبير عن الحاجة نفسها التي خلقت كاثلين نى هوليهان ، التي أدي تحطم درعها البشري إلى إخفاء جوهر المثالية المشع. إن حقيقة أن في عام ١٩٣٦م تم انعكاس القطبية ، وأن طهارة وحضانة أتراكتكا يجب أن تخلع عنها لكي تصبح طبيعتها "الأنثوية" مستباحة، ذلك كله يعكس التغيير الذي حدث بعد التقسيم في سياسات جريفث عن الأنثي والذكر.

السياسة والتهكم بعد التقسيم :

في الوقت الذي كان يكتب فيه ييتس مسرحيته ظهر كثير من العناصر التي أصبحت من علامات "بيضة الهرني" مثل تفسيرها لموضوعات جادة وعميقة ومثل انشغالها بالصراع المتزايد بين العالمين المادي والمثالي وحتى تركيزها على البيض بالذات ، كل هذه العناصر كانت من مظاهر الحوار السياسي الأيرلندي في ثلاثينات القرن العشرين. وكما رأينا، فقد تكون على مدى طويل تيار من الفكر الوطني بواسطة تنافس ثنائي بين المادية البريطانية والمثالية الأيرلندية. وبصعود نجم دي فاليرا سنة ١٩٣٢م ، أصبحت المتناقضات بين طرفي الصراع واضحة. وكما أثبتت جريدة "أيرلندا المتحدة" وهي جريدة رسمية كان يصدرها حزب الـ فين جيل ، فقد أصبح فكر سياسي محافظ رفض ذلك التنافس بينما كان يصارع ليبقي مخلصًا للشعارات الوطنية التي هي في الأصل تنتمي إليه. والرغبة من أجل تحقيق هذين الهدفين خلقت توترًا شديدًا في الخطاب

السياسي للحرب (فين جيل) وهل ما حاول ذلك الحزبُ تخفيفه من خلال تقديم قضية المرأة الأيرلندية.

وبعد أن قاد المعارضة ضد معاهدة ١٩٢٢م ورفضه لسنوات أن يتقلد منصبًا لأن ذلك سوف يتطلب منه أن يقسم الولاء للملك ، فقد قرر دي فاليرا في ١٩٣٢م أن يؤدي القسم ويلتحق بـ "الدايل" . وتغيير الولاء عند دي فاليرا كان تصريحا بأنه في حالة الأخذ برأيه فإنه لم يعد هناك جمهورية لكي يبقى مواليًا ومخلصًا لها. وهكذا، فإن الانتخابات نفسها التي قدمت دي فاليرا كتهديد سياسي ، أنشأت الدولة الحرة. وأصبح كلا الحزبين غير مرتبط بالفلسفات التي خدمتهما في المعارك السياسية السابقة، ونتيجة لذلك ، فإن الخطاب السياسي على الجانبين إنهار وتحول إلى انعكاسات وتناقضات وتهكم. وفى النهاية على الأقل فيما يختص بـ (فين جيل) فإن ثلاثينيات القرن العشرين أصبحت تهكمًا لاذعًا ساخرًا على العقد الأخير من القرن التاسع عشر، حين أعاد قانون التضحية نفسه بإصرار حالم، ومع ذلك فإعادة البناء لم تحدث.

وظل دي فاليرا منجذبًا إلى أفكار التضحية أثناء وجوده في الحكومة ، ولكن هذا الانجذاب كان مرتبطًا فقط بمجال الشئون الداخلية. وكما أن الصراع العسكري قد أستبدل بالحرب الاقتصادية فإن الفكرة الكلية للتضحية أخذت شكل إنكار الذات أكثر منها التضحية بالنفس. وبسرعة وبعد أن أخطأ هو وفينّا فيل في إقصاء حكومة كوسجريف في سنة ١٩٣٢م ، فإن دى فاليرا توقف عن

دفع المبالغ السنوية عن الأرض والتي كانت مضمونة لانجلترا ببنود معاهدة ١٩٢٢م. وكإجراء تأديبي أغلقت انجلترا أسواقها أمام المنتجات الأيرلندية، وردت الـ "دايال" بزيادة الجمارك على الواردات الإنجليزية. وهكذا بدأت الحرب الاقتصادية التي بينت أن أيرلندا ليس لديها القدرة الإنتاجية لكي تتبني سياسة الحماية الاقتصادية على نفسها. وقد حاول دي فاليرا أن يحل تلك المشكلة من خلال الجمع بين تشريع عدواني ودعاية أكثر عدوانية، وتعتمد الأخيرة على فلسفة جريفث للاكتفاء الذاتي بشكل كبير.

وعلى الرغم ، كما رأينا ، من أن المنافسة بين المادي والمثالي كانت دائما غير مستقرة ، فإن زملاء جريفث تمكنوا من الحفاظ على مظهر الاستقرار وذلك بوصف السياسات الاقتصادية في شكل فكرة إنكار الذات المثالية وربطها بالشهداء من الرجال والسيدات اللائى تركن متعة "المودة" ولبسوا ملابس مصنوعة محليًا في أيرلندا وضحوا بمتع الجسد من أجل الرضا الروحي عندما يعرفن أنهن كن يخدمن قضية حرية أيرلندا. ومع ذلك فالحقيقة أنه في مثال جريفث ليس إنكار الذات هو ما خدم القضية ولكنه عملية الاستهلاك. فطالما كان هؤلاء السيدات يخدمن مثال حرية أيرلندا فإنهن كن يفعلن ذلك بالمساهمة المادية في الاقتصاد الأيرلندي. وفي سنة ١٩٠٣م تمكن خطاب التضحية من إخفاء الأسس المادية للسياسة الاقتصادية بنجاح، ومع ذلك ، عندما حاول دي فاليرا أن يضع أفكار جريفث موضع الممارسة سنة ١٩٣٢م فإن التسامي البلاغي لم يعد يؤدي وظيفته كما كان . وقد كان واضحًا أن الإساءة البسيطة إلى المتع

التي تقدمها المواد المستوردة من بريطانيا لا تؤثر إلا إذا تذوق المستهلك الأيرلندي بدلاً منهم متعًا كونية مساوية تقدمها منتجات أيرلندية. وهكذا فبالرغم من أن دي فاليرا حاول استخدام التعارض والمنافسة بين "الماديين ضيقي الأفق" (١٠٩) الذين عارضوا سياسة الحماية والوطنيين المثاليين الذين كان لديهم الرغبة لشراء المنتجات الأيرلندية ، فإنه كان مدفوعًا ليصبح ماديًا تمامًا مثل منافسيه.

فمثلا بينما كان يعيد تكرير نظريته عن قماش الملابس . "إن من واجب المرأة أن تخرج من بيتها وأن تفتخر بأنها من رأسها حتى قدميها تلبس ملابس صنعت في أيرلندا" (٢٥٣) أثناء ذلك صرح دي فاليرا أنه من الصعب على السيدة الأيرلندية أن تلتزم بهذا الواجب لأن ايرلندا لا تصنع كل الأدوات الأساسية. وهكذا فقد وجد دي فاليرا نفسه يتكلم عن الأحذية بالحماس نفسه عندما يتكلم عن التضحية الكاملة :

لن نرضي حتى تقوم صناعة كل حذاء داخل هذا الوطن.

نرد أحذية تصنع هنا ، وليس هناك سبب لماذا لا

تصبغ جلود الحيوانات وتحول إلى جلود للصناعة . وقد

أخبرتكم عن قيمة انخفاض سعر الملابس المستوردة ومرة أخري

نحن لسنا راضين حتى الآن. (٢٥٢)

وبالطريقة نفسها، يعترف دي فاليرا أن الخسارة في السوق الإنجليزي خلقت إنتاجًا زائدًا عن الحاجة من اللحوم . وكان حله لهذه المشكلة أن يخبر المزارعين أن من واجبهم الوطني أن يحولوا مجهودهم من إنتاج اللحوم إلى إنتاج الذرة:

نعم ، ازرعوا ذرة أكثر ، لا تدعونا فقط نملأ الصوامع ونزيدها

عن العدد الذي رأيناه في العام الماضي . نحن نريد النسبة أن ترتفع

لن نرضى ، ولكن يكون المزارعين حكماء ، ولن تقوم حكومتنا

بواجبها ، ولن يفعل المجتمع ما يمليه عليه الواجب ، إذا

لم نوقف وارداتنا من القمح.

وأي حماس حمله ذلك الحديث تبدد عندما بدأ فاليرا بمناقشة حقيقة أن ذلك المشروع قد لا يكون دائما عمليًا: "فالغرب من أيرلندا لا يمكنه انتاج (الذرة). ولكنهم انتجوا البنجر وسنري أنه سوف يتوفر سوق لإنتاجهم من الشوفان... وسيقوم هذا السوق على منتجات الحيوان والغلال" (٢٥٢).

إن هذا النوع من المطالبة بالتقليل في إنتاج شئ معين أو الدعوة إلى زيادة آخر مجتمعًا مع الإنجذاب نحو مثاليات قديمة عظيمة ترجع إلى حقبة ما قبل التقسيم هي ما شكلت أساس الكثير من التعليقات التي امتلأت بها صحيفة "أيرلندا المتحدة" وهي الصحيفة الرسمية لـ فين جيل . فمثلاً نظرية دي فاليرا

عن محاولة إحياء عملية تفعيل الملابس هوجمت في مقال بعنوان "الفظاعة الأكيدة والمنتظرة لملابس الهليوتروب" :

أحد اقتراحين لـ (محرر فينا فيل) لتحقيق مثلهم

هو أنه يجب أن يتجنبوا "أحد أهم أخطاء الحكومة السابقة.

وقد تمت محاولات لوصف السيدات اللائي يلبسن الهليوتروب

في الصحافة وهن في عروض من شتى الأنواع. وقد نصحت

بأن تتوقف هذه الممارسات من حزب الفينا فيل عندما

كنا في منافسة وخاطبت نفسي بذلك. وأنا أغامر بتكرار

ذلك الآن في بداية فترة حكمهم" . وقد وقعت هذه الكلمات

في تربة خصبة . فقد كان هناك عدم رضا سياسي واضح

من ارتداء الهليوتروب. وقد وجد أنه أجنبى تمامًا وغريب

الطباع. واعتبر مشجعوه ضحايا للسماسرة المؤثرين. ("أعلى القبعات" ٥).

ولم يعد الهليوتروب ينتج بواسطة النسيج الأيرلندي، وهكذا كانت السيدة التي ترتديه تعلن عن رغبتها في "شراء بضاعة رديئة فى مقابل أنها تدفع التزامها

بالواجب" ("القبعات العالية"٥) ذلك بدلاً من أن تساند المجهود الاقتصادي الحربي. ولأهداف التهكم ، رفض الكاتب أن يعترف بالدافع الواضح لذلك، وبدلاً من ذلك يعترف بالحيرة بالكراهية غير المفسرة للون غير مؤذٍ تماما. وهذه الخطة الأساسية التي تظهر سياسة ملموسة لا تحسن استخدام المثال الذي تخدمه ، وبالمبالغة في الفرق بين النظرتين ، تم تكراره في مقالات تسخر من - مثلاً - محاولة الحكومة لترشيد استهلاك الطماطم(١٤). وكان الاتجاه العام في ذلك الوقت نحو فيانا فيل حيث كان ماديا في الوقت نفسه خياليا - وكان مندفعا حينذاك بقوة النظريات التي ليس لها أية علاقة "بالواقع" ليفسر بها التفاصيل الدقيقة للحياة اليومية.

والشخصية التي كانت تجسد بوضوح هذا التوليف من المادية الضيقة الأفق والخيال الغريب هو دكتور ريان ، وزير الزراعة . وبالإضافة إلى المقالات المطبوعة التي تهاجم ريان كشخص غير مؤهل للوظيفة أثارت صحيفة "أيرلندا المتحدة" قلقًا عميقًا من أخطار المادية. وفي كاريكاتير في الصفحة الأولي بدأت حملة "ازرعوا ذرة أكثر" وتبين الصورة "المزارع الأيرلندي" على حجر دي فاليرا بينما يقوم ريان وهو يرتدي معطف الطبيب ويضع سماعته بإطعامه بالقوة قمحًا من خلال قمع بينما أحد أعضاء الوزارة في زي ممرضة يحاول استخلاص لعبة على شكل بقرة من يد المزارع اليائس. ودي فاليرا يرتدي فستانا وغطاء رأس ، بينما يقول التعليق ، "الأم تعرف أفضل شيء" . وتطبيقات هذا الرسم امتدت في كاريكاتير "طريقة الفراش" حيث يحاول ريان أن "يخفف (الدولة الحرة) من الألم

الذي تتحمله عن طريق "وصف نوع الطعام الذي يجب أن يؤكل " ولكن ينجح فقط في الإسراع بالمريضة إلى "قبرها الحزين" (٧). إن خطة القمح ، بعيدًا عن إنها تهدف لإبعاد أيرلندا عن السيطرة الخارجية تتطلب من حكومة أيرلندا أن تلعب دور بريطانيا كطبيب مستعمر، يحشو وصفات غير مرغوبة داخل حلق المزارع الأيرلندي.

وبالنسبة لحزب الـ فين جيل فإن نظرية الحماية التي تبناها دي فاليرا كانت التهكم المركزي الذي أضاع الشرعية من إدارته : وفي محاولة لحماية الاقتصاد المحلى أضاع الحزب سياسة ومشروع دي فاليرا. وكان التهكم من مشروع دي فاليرا قد تلخص بحزم للحزب عندما لاحظ دي فاليرا، في محاولة للدفاع عن سياسته الاقتصادية وأشار إلى أنه "إذا أراد (الأيرلندي) أكل الأومليت فيجب أن يكونوا معدين لتكسير البيض"(٥). وبالنسبة لدي فاليرا فإن هذا التعليق - منسوب لخطاب له سنة ١٩٣٢م - ربما يمثل نقلة في خطابه الذكي. وبالنسبة "لأيرلندا المتحدة" كان ذلك فكاهة تصبح أفضل مع الزمن.

وفي يونيو ١٩٣٢م ، ظهر مقال "مغامرات أكثر في أرض العجائب" عبرت فيه أليس عن اهتمامها بالضوضاء التي حدثت فى المطبخ، وقد رد دي فاليرا على ذلك بقوله "هذه فقط كانت بيضاتنا تتكسر حتى نحضر بها الأومليت التي سوف نحتفل بها"(٥). ويفتتح عدد "أيرلندا المتحدة" الصادر فى ١٩ نوفمبر ١٩٣٢م بكاريكاتير يبين دي فاليرا ، يلبس طرطور الطباخ ومريلته، ويقف أمام موقد عليه

قلاية فارغة. ودى فاليرا ممسك بقشر بيض فارغ ومنه يسقط صغار وبياض البيض إلى حفرة في الأرض (شكل ٧). "المزارع الأيرلندي يشكو"، "أنا أري قشر البيض، ولكن أين الأومليت؟". وبعد ذلك بعام كانت فكاهة الأومليت هي بيت القصيد في مقال يتهكم على دي فاليرا وسياسته ويصف سياساته أنها قطع فكاهية قصيرة تؤدي على منوعات مسرحية وموسيقية.

وقد تبع هذا مشهد مسرحي ضاحك ومدوي بعنوان "صناعة الأومليت"، وقد قام بأدائه مهرج عالمي مشهور كان يكلف ثمنًا مرتفعًا. وقد امتلأت قاعة المسرح بالضحك بينما تقع بيضة تلو الأخري وتتكسر على خشبة المسرح لتصنع فوضي كبيرة. ويصل الموقف إلى قمته عندما يقف المهرج فوق البيض وقشره ليعلم الجمهور الضاحك، أنه دون كسر البيض لا تستطيع أن تصنع الأومليت.

("عروض ضاحكة"٣).

وتمثل بيضات دي فاليرا هنا الإنتاج الزراعي لأيرلندا والذي كان حرفيًا يضيع هباءً.

إذن كان في غاية التشويق أنه بعد أن قضت صحيفة أيرلندا الحرة عامًا كاملا تسخر من فكاهة بيضة دي فاليرا ، أكمل بيتس المسرحية التي تسخر من إصرار رجل واحد على عمل ما يعتبره هو أومليت. وعندما يتم افساح الطريق لنا بشكل خاص نري حوارًا وطنيًا أيرلنديًا تضم مشروعية الجسد الأنثوي ومشروعية الاقتصاد الأيرلندي ، ومن المثير للاهتمام أيضا أنه تمت معارضته هذه من امرأة أصرت أنه ليس لديه الحق أن ينظر إلى البيضات التي سلبهن. وإذا كان بيتس مشاهدًا لفكاهة الأومليت ، فإن قراره لأن يخلق شخصية نسائية بطلة مشغولة بحماية مجموعة بيض من الفساد يبدو قرارًا معقولاً . فأتراكتا، مثل كل النساء قبلها، كان من واجبها حماية الاقتصاد الأيرلندي بحماية جسدها.

ولكن لأن مبدأ الحماية الآن هو المرض بدلاً من أن يكون العلاج فإن وظيفة أتراكتا هي أن تصبح معقدة أكثر وأكثر. فالبيض يجب أن يتكسر ، ويجب أن تفقد أتراكتا عذريتها وعلى أيرلندا أن تتوقف عن تصميمها عن أن تصبح أي شيء غير أيرلندا. ولأنها أجبرت على أن تجسد حلم النقاء، عليها الآن أن تجبر على التخلي عنه. وبدلاً من أن تسمح لها أن تتبع أفكارها المجنونة عن حفظ نفسها والبيض في نقاء ، عليها أن تسمح لنفسها وللبيض أن يوضع للاستخدام والاستعمال الذي يؤدي إلى إنتاجية، بدلاً من الاستمرار في وقف نفسها على الأفكار المجردة وأن تؤمن أنه "ليس هناك شيء واقعي إلا الهرني العظيم" الآن وقد أصبحت سياسة الحماية خطيرة . فإن واجب المرأة الأيرلندية أن تجعل

جسدها متاحًا وتصبح جريمة تستحق العقاب في محكمة كونجال "القضائية" أن تحاول دون تفكير أن تحمي جسدها من أحد.

وهنا ، إذن لدينا مصدر مهم آخر لقصة ييتس : فتمسك أتراكتا بعذريتها بعكس تكريس دي فاليرا لمثال خطير وبديل، وهو أنها يجب عليها ، لخير أمتها ، أن تقتنع بالتسليم. ومع ذلك فمسرحية "بيضة الهرني" تعقّد فكاهة الأومليت بأنها تقترح معنى أكثر تشاؤمًا ولكنه ليس أقل مادية للبيضة، وهذا محفز أكثر تأثيراً لفكرة الاغتصاب.

وبعد ذلك كله ، فكونجال لم يكن عليه أن يغتصب أتراكتا فقط لكي يكسر البيض ؛ فقد تم سلق البيض وأكله قبل دخولها إلى ساحة البيت. إن الاغتصاب كان عقابًا لها ، ليس لأنها رفضت اعطاءهم البيض، ولكن لأنها "غيرت بيضة مكان الأخري" - لأنها أعطت لكونجال ، بدلاً من بيضة الهرني "بيضة دفعت فوق العشب القذر وصاح عليها ديك ضخم من طبقة هجينة ضخمة. (VPI ١٠٢٤).

واستخدام كونجال للقطة "ضخم" تستدعي قصيدة ييتس بعنوان "الرأس البرونزيه" التي في مقطعها الأخير تقدم نداء "هو أكثر محفزات التدهورصراحة في كل شعر ييتس" (١٧٤) ولأن هناك عينًا أكثر قسوة تنظر في عينيها على ذلك العالم الخاطئ في إنكساره وسقوطه على الجذوع الضخمة التي تنمو بعظمة -

الجذوع العظيمة تجف الآلئ العتيقة كلها داخل الزريبة بطل غارق
في أحلام اليقظة يسخر منه مهرج وساذج ويتساءل ماذا ترك
للمذبحة لكي تنقذه.

وحقيقة أن الديك من "طبقة هجينة" يؤكد تطبيق نظرية المحافظة على السلالة "الضخمة" : إن مشكلة كونجال مع بيضة الدجاجة أنها جينيا فاسدة، وهو باستخدام مفردات الحفاظ على السلالة يشجعنا لأن نري هذه الصفقة بطريقة إعادة الإنتاج الإنساني. هذا البيض يصبح بيضًا آدميًا أكثر منه بيض طيور، ويصبح جريمة أتراكتا هي خطيرة جدًا حيث أساءت استخدام قدرتها على الإنتاج. ربما تكون ذهبت بعيدًا عندما اعترضت على سرقة كونجال للبيض، لقد أحبطت محاولة البطل للاجتماع بعنصر راق واستبدلته بآخر منحط. وفي عالم الحفاظ على السلالة عندما تقدم لرجل من طبقة وفي درجة كونجال "بيضة بصقت عليها امرأة قذرة ومسحتها في مريلة مطبخها "تعتبر أكثر من إهانة إنها إصابة وجرح.

إن حقيقة أنه في قصيدة "الرأس البرونزي" يستخدم بيتس الانحطاط العرقي ليوضح أصرار مود جون على اختيار أحباب أقل جودة من الناحية الجينية أكثر من نفسه فإنه يتحدث عن أسباب شخصية يحتفظ بها لكي يجد أن النظرة الجينية للعالم نظرة مقنعة. واستمراره مع ذلك في الربط بين النشاط السياسى لجون وميله للموسيقا بالبيئة السيئة للتربية - هي رابطة تم تقديمها بطريقة أكثر في الإعلام بزواجها من جون ماك برايد. وهذا لا يمكن وصفه كلية

في الأدب الحديث كحالة يحتفل بها للحب غير المتبادل. ولقد كان واحدا من أهداف منظمي القمصان الزرق أن تنتظم المرأة الأيرلندية في حركة سياسية ، بدلاً من تحويلهن إلى نساء متوحشات "للجمهوريين تجعلهم زوجات أفضل وأمهات أعظم. وربما أكثر آثار نظرية الحفاظ على السلالة دلالة هو حقيقة أن التصرف أو السلوك الإنتاجي الخاص يصبح قضية سياسة عامة. إن أنشطة المرأة الأيرلندية تصبح شأنًا وطنيًا ، وأفعالها المنزلية والسياسية تختلط مع بعضها البعض.

والآن يبدأ هذا الكلام في أن يصبح مألوفًا. فتناول منظمي القمصان الزرق لوطنية المرأة يشبه تناول جريفث في أن الواجب الوطني الأول للمرأة هو تكوين البيت الأيرلندي المثالي. ومع ذلك فإن مجرد الحماية تم رفضها كاستراتيجية إقتصادية قوية . فالمنزل المثالي لم يعد قلعة مغلقة منعزلة ليس بها إلا الروح الأيرلندية النقية . ففي الحقيقة أن واجب المرأة أن تجلب إلى داخل البيت المؤثرات الخارجية ، أن تجمع بين العلم الحديث وتطبيقاته ومبادئ الحفاظ على السلالة داخل بيتها ، أن تكون مجموعات دراسية لتتعلم أفضل طريقة للقيام بواجباتها. يجب أن تقدم ، في تفسيرها للواجبات المنزلية، "السياسة الاقتصادية" "الصحية" ، والترحيب بالتجديدات المستوردة وقبول الاقتراحات التي لا تستطيع تحقيقها. يجب أن تقبل التقدم ، وترحب بالحداثة، وأن يكون لها إرادة تعلم الدرس.

وقد تضمن عدد جريدة "أيرلندا المتحدة" بتاريخ ٢١ مايو ١٩٣٢م (والتي كانت معروفة في ذلك الوقت باسم الأيرلندي المتحد) تضمن ذلك العدد إعلانًا من هيئة الإمداد بالكهرباء يحث المواطن الأيرلندي لكي يبدأ استهلاك الكهرباء. وكالعادة فقد افتراض الإعلان أن جمهوره أساسًا من ربات البيوت :

"مباشرة من مولدات الكهرباء" إلى بيتك . هناك مخازن هائلة من الطاقة - إمدادات كبيرة من الطاقة. الطاقة التي تستطيعين توجيهها للعمل داخل بيتك. الطاقة التي تمكنك من توفير المجهود والوقت ، وذلك لتنجزي نتائج أفضل من أعمال المنزل ولتخفيض نفقات الأعمال المنزلية . استخدمي الكهرباء في كل الأعمال المنزلية (٢).

وكان ذلك الإعلان الأول في سلسلة من الإعلانات المشابهة تم توجيهها إلى ربة المنزل الأيرلندية، وكان هدفها إقناع هذه السيدة أن تستخدم الأجهزة الكهربائية لأن ذلك سوف يجعل الأعمال المنزلية أسهل ، أكثر فاعلية وأكثر مراعاة للصحة . وبعد إعلان "مباشرة من مولدات الكهرباء" جاءت سلسلة من رسومات الكاريكاتير لسيدات متكورات البدن يلبسن مريلة المطبخ يبدو عليهن

أنهن يحاولن إجبار القارئ على شراء الكهرباء وذلك لتهدأة غضبهن، "لقد جربن كل شيء" يقول أحد هذه الرسومات "والآن يردن الكهرباء لأنها أنظف ، أكثر أمانًا وأرخص من أي من الطرق القديمة" (عدد ١١ مارس ١٩٣٣ ص٨) . وقبل عام ١٩٣٥م أصبحت هذه الدعوة أكثر دقة، واحتوت هذه المرة على نص روائي عن خادمة تحس أنها مضطرة لمغادرة المنزل لأن مطبخ سيدتها القديم "سوف يقتل أية فتاة". وبعد ذلك بدأت سيدتها في استعمال أجهزة كهربائية وأصبحت الفتاة "سعيدة وأعادت النظر في قرارها" (عدد ٢١ سبتمبر ١٩٣٥ ، ص ٨).

والرسالة واضحة : وهي رفض أن تترك هذه الـ "الإمدادات من الطاقة" تأتي "مباشرة من المولد إلى منزلك" - وأن يكون هناك دعم مادى لهيئة الإمدادات بالكهرباء. وكانت هذه واحدة من أكثر المحاولات الطموحة لحكومة كوزجريف أن تحدث أيرلندا بعد الثورة (براون ١٦) - وأن تعالج المشكلة القديمة بمساعدة السيدات المتعبات وتقلل من الفاقد في الجهد. ولكي تحافظ على منازل الطبقة المتوسطة على الأم أن تترك ارتباطها بالوسائل القديمة وأن تبدأ في الاستعانة بالأجهزة الحديثة.

وقد أعيدت القصة نفسها ولكن بنزعة مادية أقل شدة في مقالات تم تكريسها للحديث عن دور المرأة في حركة القمصان الزرق ، والتي بدأت تظهر سنة ١٩٣٤م. وقد أشارت "فينولا" على سيدات القمصان الزرق أن يرتقين بأنشطة "الأنثوية الحقيقية" واقترحت أن يبدأن بدراسة "العلوم الاجتماعية" لأن

ذلك سوف يعدهن ليكن زوجات جيدات وأمهات ممتازات. وقد أنهت كلامها بأن طلبت من المدارس الأيرلندية أن تدرس التجارة وإدارة الأعمال الخاصة بالأمومة.

هل ستبدأ المدارس فى تدريس بعض المقررات العملية الحقيقية التي سوف ينتج عنها رفع لمستوي الحياة الأسرية ، والذي سيجعل من كل امرأة سيدة أكثر سعادة وأكثر صحة وأقدر على مواجهة الحياة . وهو شئ سوف يكون مناسبًا للتعامل مع الأحداث اليومية مباشرة دون إضاعة سنين عديدة غالية في تعلم التزيين والزخرفة وهي أشياء قد تكون جميلة ولكنها ليست مفيدة على الإطلاق. (٥).

فقد أصبح بناء المنزل علمًا وهو لازم للمرأة الأيرلندية. إن من وظيفة المرأة الأيرلندية أن تكتسب المهارات التي تجعلها "أكثر كفاءة" في المنزل. وبينما من المفترض أن البيت هو مكانها الطبيعي فإن دورها يجب أن يدار من خلال خبراء خارج البيت.

إن رسالة أن إقامة المنزل وإدارته هو عمل دائم يعتمد على المهارة ويلزم تدريب خاص هذه الرسالة أعادت تعريف إدارة المنزل ليس فقط كوظيفة ولكن كمجال كامل. وبينما كانت جريدة "القائد الاتحادي" تنادي بأنها لا تنادي "بالعودة إلى الركن الدافي – ركن المدفأة" فقد وضحت أن هدفها أقتراح أن يعلق منظمو

القمصان الزرق "أهمية أكثر لأعمال الفتيات" كشعار للنهوض بـ ورفع مستوي "الاتجاه الطبيعي للقيام بإدارة المنزل".

إذن . بدلاً من تدليل كاتبي الآلة الكاتبة ، تغذية الماكينات والوقوف خلف آلة الحساب في المحلات الكبيرة ، يمكن للفتيات في الإجازات المدرسية وبين المدرسة والزواج أن يسعين في اتجاه اكتساب مهارات مثل الطبخ والخياطة وأعمال الحديقة والأعمال الاجتماعية وهكذا، هذه المهارات إذا تمت بشكل جيد سوف تعود عليهم بالربح وبالتأكيد سوف تجعلهم أفضل. (٥).

إن إعادة تعريف وظيفة المرأة الأيرلندية بهذا الشكل سوف يمكن ما تراه جريدة "القائد الاتحادي" من تحقيق "الحل الحقيقى" للمشكلات الاجتماعية لأيرلندا -وهي طريقة من خلالها يستطيع الرجال بشكل طبيعى من كسب ما يجعل البيت الأيرلندي محترما" "دون الاعتماد على مرتبات الزوجات" (٥).

لذلك، لكي نبقي المرأة في البيت ، فذلك البيت يجب أن يكون مفتوحًا على التكنولوجيا والتحديث - ولكي نبقي أيرلندا رأسمالية وتتمتع بصحة جيدة ، فإن نظرية جريفث والخاصة بالحماية يجب أن يتم تركها إلى جانب المنزل الأيرلندي المثالي لـ ماري بتلر - وما يفسر المظهر ، عدد ديسمبر ١٩٣٤م من "أيرلندا

المتحدة"، مقال "لروزين دب " عن الشغف بالحماية العملية ، حيث تقوم الكاتبة بوصف واجب المرأة الأيرلندية بطريقة لا تختلف عن بلاغة كل من جريفث ودي فاليرا.

> إن المرأة التي ساندت بمثابرة واستمرار الصناعات المنزلية ، التي تشتري فقط الصوف الأيرلندي للخياطة ، والأنسجة الأيرلندية لملابسها وملابس أطفالها ، والتي في كل بند للمصروفات على الطعام أو البضائع تختار الأيرلندى أولاً ، هي بالتأكيد امرأة وطنية بشكل حقيقيى (٥).

حتى بعد أن تخلي حزب الـ فين جيل عن نظرية الحماية ، وحتي بعد الإغراءات المستمرة لكي تستبدل "ماكينة الخياطة القديمة" (٥) التي تحدثت عنها روزين دب بشغف استبدلت بماكينات الخياطة الحديثة ، استمر رمز النقاء والصدق قادرًا على النمو والحياة عندما أصبح ملاصقًا لصورة المرأة الأيرلندية. وبالرغم من حجتها بأن هذه الرؤية للبيت الأيرلندي عفا عليها الزمن فإن "أيرلندا المتحدة" نشرت مقالاً رفع هذه الرؤية كهدف سامي يجب أن تجاهد كل أيرلندية لتحقيقه . ونموذج ماري بتلر رفض أن يموت ، حتى داخل صفحات الجريدة التي حاولت القضاء عليه.

إن المظهر الذي يقترحه ذلك المقال هو الذي يستمر ، بينما مفهوم العالم الحقيقي للنقاء الاقتصادي يرفعه العقلانيون ، يستمر هذا المظهر ، بشكل متناقض ، ليكون جزءًا من رؤية الفين جيل لأيرلندا . إن لم يمكن إدراك النقاء الاقتصادي والحضاري ، إلا في حنين "روزين دب" إلى ماضي جريفث ، إن لم يكن إدراك هذا النقاء في البيت الأيرلندي بواسطة المرأة ، فهناك نوع آخر من النقاء الذي لا يشع فقط ولكنه يوصف . ألا وهو النقاء الحيوي. إن توقيت ظهور "القائد الاتحادى "[كاتب وعمود واندفاع سيل من المقالات التي تناقش الاقتراح الخاص بالمرأة وهو أن القمصان الزرق رأوا حركة المرأة كأفضل فرصة لحماية آخر شكل للنقاء الأيرلندي الذى كانوا وما يزالوا قادرين على التشبث به.

العرقية وسياسة القمصان الزرق

يرى موريس ماننج أن حركة القمصان الزرق كانت حركة فاشية في المظهر فقط ، مؤكدًا أن العداء للسامية لم يظهر ليكون جزءًا من برنامج الحركة السياسى (٢٣٩ - ٢٤٠) والحقيقة أن القمصان الزرق قد استلهموا أفكارهم من موسولينى أكثر من هتلر. وقد كرر أودفي فى أحاديثه أن القمصان الزرق لم يكمن وراء اتجاههم الاجتماعي هذا أية نفع. ومن الحقيقي أيضًا أن جريدة "القمصان الزرق" والتي كانت تصدرها الحركة خلت من أية إشارات يمكن أن تفهم كعداء للسامية. ومع ذلك فإن جريدة "أيرلندا المتحدة" سبقت مجئ التقارير الأسبوعية عن مجموعات سيدات القمصان الزرقاء فى الاهتمامات المتزايدة بالنقاء العرقي.

وقد نشر مقال في عدد فبراير ١٩٣٤م من "أيرلندا المتحدة" بعنوان "مراقب" (ربما يكون إرنست بليز) عن "تعريف الوطني الأيرلندي". "الوطنية تولد في البيت". يقول "المراقب" : ويبدو أنه استعمل كلمة "تولد" بشكل حرفي ، واضعًا الحقيقة في العلاقات البيولوجية بالرعايا الأيرلندية الأخرى :

> فأي شخص ياباني ، مثلاً ، لا يستطيع بأي قوة إرادة ، ولا بعد أي دراسة ، أو ممارسة خيالية أو أي نوع من الصلاة أن يصبح مثيلاً جيدًا مطابقًا لشخص أيرلندي أو مثيلاً جيدًا لشخص انجليزي. فهناك حب ورحمة يمكن أن توجد فقط وبالتأكيد في العلاقات. كانت هذه الحقيقة أساس حكم النبي سليمان عندما حدد الأم الحقيقية للطفل عندما أمر بشقه مناصفة وإعطاء كل نصف لواحدة من السيدتين المدعمتين.

والوطنية تم ربطها بطبيعة الإنسان مرة أخري من خلال علاقة الأم بطفلها. ولكن تبرير "المراقب" لنموذجه الحيوي يطرح فكرة أن يكون ذلك النموذج جاذبًا للفين جيل وذلك لسبب معين : وهو أن ذلك النموذج يسمح لهم بحماية فكرة

الشعب الأيرلندي المحدد الملامح المتحد المتماسك وهو شعب يشترك في هوية "نقية" بالضبط حتى لو أن سياساتهم تعارض هذه الفكرة.

ويؤكد "المراقب" أنه عندما كانت أيرلندا ما تزال تحت الاحتلال كان كل إنسان لديه الرغبة في الكفاح يجب أن يعتبر "أيرلنديًا" ، وتغيرت الأشياء الآن حتى أن الدولة الحرة هنا لتقول "ذات مرة ، مع ذلك فإن السيادة الوطنية تعيد إقامة أشياء مختلفة . وفي هذه الحالة فإن هدية الحرية الوطنية يجب أن يتم حراستها ، وأمام الناس أمل في التقدم لا يجب أن يلقي به في التهلكة" (٣).

وإذا كان "المراقب" يحس بأن الحاجة إلى "حماية" الحرية الوطنية زادت حقيقة منذ إقامة الدولة الحرة ، فإن هذا يخاطب إحساسه غير المعلن والذى تنادي به السياسات الاقتصادية للفين جيل - وهي فتح الأسواق الأيرلندية للصادرات الإنجليزية وإدخال الأجهزة الحديثة للمنزل، وهي سياسات ، مثل تقسيم الدولة الحرة ، مهددة إحساس الشعب الأيرلندي كشعب رائع وغير مرئي. وإذا كان في عيون "المراقب" تعد الحماية هى الاختفاء المفترض للتهديد الاستعماري الذي ألقي بالشعب الأيرلندي في التهلكة، فذلك ربما بسبب رؤية الفين جيل لأيرلندا واقتصادها القادر على النمو والحياة، إذ بدأت أيرلندا تنظر لمستقبلها مثل أية دولة أوروبية أخري.

إن المشكلة الحقيقية هي أن نقرر ماذا سوف يعطي ضمانًا عقليًا.

أن أي رجل يتم تعيينه في أعلي الوظائف الوطنية ثقة "ومسئولية"

سوف ينظر للوطنية الأيرلندية ليس فقط مجرد نظرية أو عقيدة ولكن كبذرة في كل كيانه، شيء لا يمكن فقده، بل سوف يكون القائد الدائم للوطني في كل المواقف العامة خصوصًا المحيرة منها.(٣).

إن الأيرلندي الحقيقي يعرف جيدًا ما هو الشيء الصالح لأيرلندا ، ولن "يفكر قط أن مثال الوطنية أعظم من الاهتمام العملي والأخلاقي بالشعب الأيرلندي"(٣). وبتعبير آخر ، فبغض النظر عن موقعه واتجاهه الفكري فإن الأيرلندي "الحقيقي" وعلاقاته الحيوية بالأيرلنديين الآخرين يعمل "كمرشد دائم" حيث يتخذ القرارات الصحيحة ، حتى لو كانت في مظهرها خطرًا على الكيان الذاتي الحضاري والسياسي لأيرلندا. وكان هذا النموذج والمثال مفيدًا لفين جيل لأنه يسمح لهم بترك السياسات التي أيدت المثال الانفصالي في الهوية الأيرلندية والذي استخدمه من سبقهم من السياسيين دون أن يفقدوا نداءهم بالأصالة. إن وعيهم العرقي بهويتهم الأيرلندية ، "مبذور في كيانهم جميعا" يؤكد أنه لا يهم ما هي سياساتهم ، وهم متأكدون أنهم يحافظون على مصالح الشعب الأيرلندي.

وكانت النقطة الرئيسية عند "المراقب" عند تكوين هذا المفهوم للأصالة الأيرلندية والمبني على العرقية ، هي تأييد زعمه أن دي فاليرا ، بالرغم من

انجذابه للمثل الوطنية ، فهو ليس أيرلنديا حقيقيًا ولكنه "رجل من النوع الذي يستعد أن يضحي بمصطلح الشعب كله ولا يتنازل عن مفهومه المثالى عن ماهية هذا الشعب" (٣) وهذا المفهوم المثالي : الذي يأمل الآن حزب الفين جيل أن يتخلي عنه - هو مفهوم غير صحيح لأنه لا يخرج من جسد وروح أيرلندي حقيقي ولكنه تم صياغته عن طريق رجل وطنيته غير حقيقية.

وقد ساعد كتاب آخرون في بناء شخصية دي فاليرا على أنه مؤثر أجنبي يعطل التقدم "الطبيعي" للدولة الإيرلندية. وقد كانت حملته الشعواء على "رقصات الجاز" ملهمة لرسم كاريكاتيرى يسأل الرسام فيه "ماذا ! يجب منع موسيقا الجاز ؟ ولكن ماذا عن "الشاب الذي قدم من أسبانيا؟". وقد صور دي فاليرا فيما اعتقده الرسام ملابس أسبانية وهو يحرك آلة الدف الموسيقية . وقد تجاوزت هذه المبالغة عن علاقات دي فاليرا بأسبانيا إلى التضاحك بالاسم الأسباني . فقد كتبت صحيفة "أيرلندا المتحدة" في بداية عام ١٩٣٤م أن دي فاليرا أحس أنه من الأهمية أن "يشغل وقت البرلمان في يوم الجمعة ٢ مارس بإعلان طويل ممل موضوعه الأساسي ... أن يبين أنه هو نفسه كان ما سماه الألمان "الأيرلندى" بالمولد". (ملاحظات وتعليقات" ١).

وقبل ذلك فقط بأسبوعين نشرت "أيرلندا المتحدة" حديثًا هاجم فيه أو دفي "دي فاليرا" "وديكتاتورية شيلوك" : وشبهه باليهودي في مسرحية شكسبير "تاجر البندقية". وبالضبط مثل ذلك اليهودي تقوم الحكومة الحالية بالتشبث

بأوراق القانون بحرفيتها لكي تقضي على روحه، ولكن مثل شيلوك ، إذا لم تكترث الحكومة سوف تنتهي نهاية سيئة" (٧). ومغطي بستار رقيق كان هذا الميل لمعاداة السامية ومع ذلك فقد كان أكثر أثرًا من المساهمة التي ظهرت في المقال نفسه الذي وبخ دي فاليرا لإضاعته وقت الدايال لمناقشة أصله وسلالته.

وقد كتب أحد المراسلين أن دي فاليرا في تصريح له الأسبوع الماضي أنه لا يوجد ، على حد علمه . أية دم يهودي في عروقه ، وربما يكون السيد دي فاليرا قد نسى واحدة من أهم الحقائق فى تاريخ أسبانيا . أثناء الاستعمار المغربي استقر عدد كبير من اليهود في أسبانيا ، حيث تكاثروا حتى إنهم في نهاية الحروب المتوالية لفردناند وايزابلا وصل عددهم إلى حوالي ربع السكان ("ملاحظات وتعليقات"(١)).

واستخدام العداء للسامية ضد دي فاليرا يطرح فكرة أن التشابه بين القمصان الزرق وفاشية النظام النازي كان ربما أكثر من صوري. وهذا الاستخدام أيضا يبين أن مفهومًا بيولوجيًا للهوية الأيرلندية أصبح في ثلاثينيات

القرن العشرين عنصرًا أساسيًا من البرنامج السياسي لحزب الفين جيل. إذن بدأ تقديم نقاء العنصر في مقدمة أشكال النقاء التي ينادي بها حزب الفاين جيل على أنها تمثل مصالح الشعب الأيرلندي الحقيقي. ولأن مفهوم النقاء العنصري أصبح أكثر أهمية ، فقد أصبح حيويًا بالقدر الذي يؤكد على السيدات الأيرلنديات أن يفهمن مسئولياتهن كوالدات وأن يحاولن ولادة أبناء يتمتعن باكبر درجة نقاء كأيرلنديين.

ولهذا فقد دُفعت المرأة الأيرلندية في ١٩٣٤م ، ١٩٣٥م بقوة أكبر من الماضي لتجسيم ما يسمي بالنقاء البيولوجي وذلك لنقل الأصل الأيرلندي من الأم إلى الطفل. ولأنها لا تستطيع أن تقوم بهذا الواجب دون دراسة العلوم والتكنولوجيا، والقيام بدورها كمهندس جيني ومنزلي، لم يعد يسمح لها أن تشغل الفضاء المنزلي والذي يرمز حتى ذلك الوقت للنقاء. يجب أن نحافظ على نقائها وبعدها عن الفساد ، ولكنها لا تستطيع أن تكون بعيدة عن الرجال أو الحمل. يجب أن تربط نفسها بالبيت، ومع ذلك فهي لا تستطيع رفض قوى التقدم. يجب عليها أن تحمي بيضها، ولكنها في الوقت نفسه يجب أن تسمح للدولة باستخدام ذلك البيض. إن الإصرار على مفهوم عضوي وبيولوجي للهوية الأيرلندية يضع المرأة الأيرلندية في وضع مستحيل. إن المتناقضات الموروثه في استخدام جريفث لجسد الأنثى في النهاية تقضى على موضوع مكانة المرأة وتكسره بطريقة لا يمكن اصلاحه بعدها. ومسرحية "بيضة الهرني" تمثل هذه القصاصات مترجمة "العنف المعرفي" إلى عنف يقع على جسد البطلة. (١٨).

تبديل بيضة محل الأخرى

إن علاقة أتراكتا بالهرني العظيم متصدعة بالتناقضات حتى قبل أن يدخل كونجال وتصبح العلاقة مثلثة. إن فحش أتراكتا هو التوفيق غير المستقر الذي قام به ييتس بين الانجذاب ناحية مثال النقاء والاعتقاد المصاحب بأن هذا النقاء كان حلمًا لم تستطع أيرلندا تحقيقه. وقد جرب ييتس توزيع هذا الفحش على شخصيات أخرى في عام ١٩٢٢م في مسرحيته "الملكة اللاعبة" حيث الملكة الشابة مأخوذة بقصة شهيد راهب اسمه القديس أوكتيما والذي يبدو أنه كان قريبًا قليلا من حصانها الخرافي المفضل . ومع ذلك فبينما ما زل النقاء والجنس بعيدين في مسرحية " الملكة اللاعبة"، النقاء في الملكة، التي في حياتها العملية مازالت عذراء ناسكة، والجنس عند ديسيما التي تختار أثناء الرقص حبيبًا من بين مجموعة لاعبين يرتدون ملابس حيوانات–هنا ييتس يدمج هاتين الشخصيتين في شخصية أتراكتا، فقد اقتنعت أن الهرني العظيم هو الاثنين معًا، الوجود المثالي الذى تحسه "ليس بالجسم ولكن بالعقل"(VPL ١٠٢٠) ، والطائر الحقيقي الذي له سهم حقيقى سوف يطلق عليها فتصبح سعيدة" ١٠١٧)).

إن تكريس أتراكتا للهرني العظيم يجمع النقاء الروحي والحرمان الجنسي، صانعًا كيانًا مثاليًا إلاهيًا وماديًا بذيئًا في الوقت نفسه. إن أمل ييتس في تكريم والحفاظ على النقاء المرغوب أثناء الإحساس بالرغبات المادية الملحة للواقع هذا الأمل يمتطي أجنحة الهرني العظيم، الذي هو إله قوي مرعد وفي الوقت نفسه

طائر حقيقي. إن حديث كونجال يطرح فكرة أن ذلك الكيان المعجز يعيش فقط لأن اتراكتا دُفعت لتجسيد نوعين متناقضين من الجنس المتبادل. إن محاولتها لحل ذلك الصراع المفروض عليها هو ما يخلق ويوجد الهرني العظيم:

إن النساء يلقين في الأسى

بشتاء عذريتهن

إنهن يعانين ثلجها القاسي

كما يفعل الأولاد بثلج الشتاء ويصنعن

صورة الرب أو الطائر أو الوحش

كي يغذين ميلهن للجنس

وللبيضة عقل ،

وعلى الرغم من أن يغني فهو لا يعرف

ماذا جرت الوحدة تحت الذهب

الذي يزحف على حجر دانيا ولا نعرف

ماذا ثار ضد الريش القمري

عندما رقدت ليدا على الحشائش. (١٠١٦)

في رؤية كونجال، وقعت أتراكتا وأسلافها في فخ بين الفروض الأخلاقية التي تحافظ على نقائض ورغبتهن الحيوية الجنسية التي ليست فقط تدعو ولكنها تخلق مغتصبيهم. إنها رغبتهن المثيرة للصراع التي "تجر الإلوهية إلى أسفل" لتصبح في شكل مادي.

إن تفسير كونجال هو بالطبع تفسير ذاتي إلى درجة كبيرة ومع ذلك لأن تناول المسرحية للاغتصاب فيما بعد سوف يؤيد صحة تشخيصه لجنون اتراكتا فإن تناول المسرحية للهرن العظيم يؤكد النتيجة التي وصل إليها كونجال انه من خلق رغبات اتراكتا الشخصية. ويعلن الهرن العظيم عن نفسه من خلال جسد اتراكتا، فكورني يطلب من اتراكتا أن تخرج الرب من أحشائها (١٠١٧) . ومن بداية المسرحية حتى مشهد الاغتصاب وأثناء المشهد نفسه، يبقى الهرني قابلاً للتغير كعرض عصبي، والدليل الوحيد على وجوده هو غيوب اتراكتا والتي في أثنائها تتحرك وكأن إلهها هناك (١٠٢١).

أن الاغتصاب هو الذي حول الهرني العظيم إلى حقيقة : "عندما تنادي اتراكتا وتطلب من الهرني العظيم " أن يعلن أنها طاهرة (١٠٣٢) ويرد عليها بأحداث رعد. وكان أول اقتراح (لكونجال والجمهور) أن الهرني إله حقيقى وله قوى فعلية. أن الهرني أصبح موجودًا لأن اتراكتا ترغب في وجوده لأنها أخذت

مسؤليتها الخيالية مأخذ الجد لدرجة انها حملت بيضة الدجاجة إلى تارا بالضبط ليكون الانتقام الذي استوجب عقابها.

وهذا الحل أو التفسير - الإله/ الوحش الذي يمتزج وجوده مع المثال-يمكن أن يقدم من خلال عملية الرغبة الجنسية الداخلية التى يمكن أن تتم فقط باستخدام أمر مزدوج بكسر شخصية اتراكتا. إن الصراع بين امتلاء اتراكتا بفكرة النقاء والرغبة الجنسية فى حديثها عن السهام التي يمكن أن تحولها إلى "مجنونة"، ولكن هذا الجنون له القدرة على دفع الهرني إلى التجسد، إذا كان الهرني العظيم موجود للجمع بين المثالي والواقع، فإن اتراكتا يجب أن تكون عذراء وعاهرة نقية وفاحشة في الوقت نفسه.

ومعنى هذا انه بالرغم من أن دور اتراكتا يتطلب منها أن ترغب في الاتحاد الجنسي فإنه يتطلب منها أيضا أن تقاوم ذلك الاتحاد. فإذا لم يكن لديها تلك الرغبة فهي ليست حقيقية ، "امرأة عقلانية"، فإذا وافقت، فهي ليست نقية ولهذا السبب تستطيع اتراكتا فقط أن تمارس الجنس بإرادة شريك يستطيع أن يستخدم عنفًا كافيًا للتغلب على المقاومة التي سوف تبديها، ولكن ذلك الذكر برغباته وعنفه وكل شيء جاد دون دعوة منها، وهكذا ولكي يأتي الهرنى العظيم إلى الوجود، كان على بيتس أن يخلق لقاء يكون اغتصابًا ولا يكون اغتصابًا.

ما فعله الجنود هو اغتصاب اتراكتا والذي خطط له ونجال كانتقام من الهرني العظيم ومن خلال خطيبته وعروسه، لدىّ القدرة على دفعه للمعاناة -

وهو يدرك أن ذلك فعل عدواني وعنيف : هو ومساعدوه سوف "يمسكون ويمتلكون اتراكتا (١٠٢٧-٢٨) إن حقيقة أن ونجال يجند ستة من تابعيه يضعف العنف الموجود في وصف العملية. إن التصنيف ضروري لأن العنف الذي أوشك أن يفتك بأتراكتا هو بالتأكيد إجراء تأديبي. إن الاغتصاب هو العقاب الذي تتلقاه أتراكتا مقابل تقديمها لبيضة "عادية" في مكان بيض نادر كان في حراستها. ولتبديل بيضة مكان الأخرى. فقد سببت إراقة الدماء لنا جميعا (١٠٢٧).

وبتقديم شبح التدهور والانحطاط، تدفع أتراكتا كلا من أيض وكونجال خارج سباق البطولة التي تنافسا فيها في حربهما الأولى إلى سباق "أكثر دموية" (١٠٢٦). وقد كان ذلك ماديًا إلى أبعد درجة فبدلاً من أن تكون بطولية فإن أيض قد ضرب حتى الموت بأحد قوائم المنضدة. ومات بعد كسر رأسه ومات وهو في حالة سكر (١٠٢٥ - ٢٦). ويقترح كونجال أن هذه البيضة أطلقت البطلة من السباق الهادىء المثالي إلى سباق التعامل الجسدي حيث انجذب المقاتلون إلى الصراع بعد ظهور سبب واضح للصراع.

نحن وهم

نسينا سبب القتال ،

ومع هذا فقد قاتلنا كنبيلين ولكن الآن

أن الحقيقة هي أن القتال الحقيقي ليس بسبب أراض أو مناصب ولكنه بسبب بيضة. إن القتال الحقيقي كان بسبب الحاجة إلى تأكيد أن الانحطاط يجب أن ينتهي وأن القتال بالأجساد شيء قذر.

إن الطبيعة الوحشية لهذه الحروب الجديدة واضحة من أول مناورات كونجال التي خطط فيها لعملية الاغتصاب. والآن وقد عرف الحقيقة فقد أدرك كونجال أن الجائزة هي بيضة أتراكتا وأن من واجبه كملك تارا أن يأخذ هذه البيضة. وقد وجد المفكرون في النقاء العنصري أن كونجال كان أقرب إنسان مثالي يصلح لان يكون مشاركا لأتراكتا في الجنس، ولكن قبل أن يأخذ البيضة تمت مقاطعته بواسطة مايك، وهو جندي كان ينطق بكلمات غامضة من مقطع واحد واستطاع كونجال أن يفسر غموضها. ويذكره مايك أن أتراكتا هي "عروس الهرني العظيم" (١٠٢٧) لأنها رفضت الجنس الآدمي، رفضت أن تعطي بيضها لأي رجل، فإنه من اللازم أن تصبح مثلا وتعاقب بالإعدام "بسبب ما فعلت يجب أن تموت" (١٠٢٧) ولأن موتها سوف يزيد الطين بلة ولأنه سوف يضيع بيضها إلى الأبد، فإن العقوبة تم تخفيفها.

مايك :

سبعة رجال

(بدأ يعد، يبدو أنه سوف يضرب المنضدة، بأحد قوائمها ، ولكن المنضدة وقائمتها لا يجب أن يتقابلا، وقد تم تقديم الضربة بصوت الطبلة).

واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة

خمسة، ستة، سبعة رجال (28 - 1027).

إن الضربات التي قام بها مايك إلى جانب كلماته أبرزت حقيقة أن هذا اللقاء كان وحشيًا، وأنه وكونجال رأيا أتراكتا تعاني كجزء من عقابها.

ومع ذلك فإن هذا الاغتصاب لم يكن اغتصابًا، حيث إن بيتس جعل أتراكتا ترغب فيه. والعنف الذي صاحب عملية الاغتصاب كما ورد في أغنية أتراكتا يشير إلى إعطاء العملية شكل "الزواج" الذي انتظرته أتراكتا طويلاً.

أين ذهب أين ذلك الأخير

هو الذي سوف يفض بكارتي؟

تغنى عروس الهرني، وعروس الهرني العظيم

من القمر جاء أخي الشاحب

إن الليلة الزرقاء السوداء هي أمي

من سوف ينزل ستائر السرير

عندما يبدأ عمل المنقار والمخلب

هل سوف يشد الرعب جذور شعري

تعني عروس الهرني، وعروس الهرني العظيم

ومن سوف يستلقى هناك في ذلك الفجر البارد

عندما يأتي كل الرعب ويذهب؟

هل سأكون أنا المرأة التي سوف تستلقي هناك (١٠٢٩ - ٣٠).

لقد أدركت أتراكتا العنف الذي سوف يصاحب عملية الاغتصاب "المنقار والمخلب" هو ما يجب أن "تتحمله" وهو ما يؤكد وحشية الاختراق الذي سوف تعيشه (١٠٢٩) وفي الوقت نفسه فهي تتأمل هذا اللقاء غير السعيد بقلب ملىء بالبهجة (١٠٢٩) وهي تتخيله يحدث بين ملاءات سرير الزوجية. وبينما يذهب بيتس إلى أقصى ما يمكن ليؤكد أن هذا اللقاء يجب أن يفهم في سياق العنف الوحشي الانتقامي وبتعبير آخر فهو يتناسب مع المقاييس التي عادة ما تعرف الاغتصاب-وهو يذهب أيضا إلى أبعد ما يكون ليظهر موافقة أتراكتا، ليس بالضبط على هذا الفعل، ولكن على فعل هو يوافق عليه. فهي ترغب ولكنها لا ترغب. وهي توافق ولكنها تعد نفسها للدفاع عن إخلاصها لهرن المقدس، وتستعد لتقبل البديل، وباستخدامه فإن بيتس نظريًا يصور المستحيل : اغتصاب ليس اغتصابًا ، عنف يترك الضحية نقية. عنف ينتهك حدودها دون أن يفسد

مكوناتها. هذا هو الجنس الوحيد الذي يمكن لامرأة من نوع أتراكتا أن تمارسه : مقابلة مرغوبة ومرفوضة، مقبولة في مستوى الصورة والاستعارة ولكنها مرفوضة في المستوى الحرفي للمعنى.

إن بناء بيتس المستحيل يشتمل على متناقضات واضحة بحيث لا يمكن الدفاع عن منطقيته بشكل كامل. وبالضبط كما استثمر المنطق عند جماعة القمصان الزرق وظيفة إعادة الإنتاج عند المرأة الأيرلندية لدرجة أن أية محاولة من جانبها لكي تبعد عن الاستخدام المحدد من جانب الدولة يتطلب ويبرر التدخل الصارم من جانب الدولة. وهذا المنطق يولد حالة عنيفة من الخوف على الطهارة والتدنيس الذي تم إعداده لدفع أتراكتا لأداء واجبها حيث دنست إلى درجة لم يعد لها القدرة على أداء الواجب. وفى النهاية لا يستطيع بيتس رسم شخصية ولا عمل بناء مسرحي يقوم بوظيفتين متناقضتين : بدفعه أتراكتا لتستخدم جسدها لتحاول رأب الصدع بين المادية والمثالية وكل ما ينجح فيه هو تدميرها أو تدمير كونجال والكون الذي يسكنه. وليس فقط بأن أصبحت تضحيتها دون فائدة ولكنه أرجعها عاجزة عن إعطاء تضحية كونجال معنى لإعادة المعنى وهو الأساس في مثال كاثلين ني هاوليهان . إن مشكلات الرمزية والتمثيل التي تقابل بيتس في مسرحيته وفي النهاية يصبح شديدًا لدرجة أنه يدمر المثال والشخصية النسائية التي وقعت في فخه . وكما رأينا فلكي تقوم أتراكتا بالوظيفة التي حددها لها بيتس كان عليها أن ترغب في ممارسة الجنس

وفي الوقت نفسه تقاوم انتهاك بكارتها : فاللقاء الوحشي يجب أن يكون اغتصابًا ولقاءً مقبولا في الوقت نفسه. ومع ذلك ففي نهاية المشهد الذي يقود لهذا المشهد، يصبح من الصعب أن نفهم الاغتصاب في الاتجاهين. حيث يجمع كونجال ورجاله القوه لكي ينتصروا على المقاومة التي تبقى افتراضية، فأتراكتا لم تدافع عن نفسها أبدًا بشكل حقيقي، حيث سمحت لكونجال بأن يأخذ بيضها وينتظر بعيدًا، بينما يحدد المغتصبون أدوارهم في الدخول إلى اتراكتا، وباعتبارهم العنصر الأساسي الذي يصنع ويكسر تعريف الاغتصاب تبقى مسألة قبول اتراكتا غير محددة، إذ بقى الغموض سيد الموقف. إن أية محاولة للكلام عن مشهد الاغتصاب يستطيع فقط أن يقضي على الغموض، فإذا أظهر بيتس المغتصبين وهم يهاجمون اتراكتا وهي لا تبدي مقاومة فسيتوقف الجمهور عن فهم هذه المقابلة على أنها اغتصاب. ومن ناحية أخرى. إذا أظهر بيتس اتراكتا تقاوم وتهزم، فإن هذا المشهد لن يصبح فقط اغتصابا، ولكنه سيصبح من أعنف المشاهد على الإطلاق. وعلى الرغم من أن الجمهور اقتنع أن بالرغم من احتجاجها فإن اتراكتا ربما تاقت ورغبت في كونجال فى الوقت الذى أخضعها فيه جيمس وهذا المسح ميتساس (1028) إلا أن الوقت سوف يكون صعبًا على الجمهور وهو يرى أرضية حجرة السفرة وقد تحولت إلى سرير العروس الخاصة بهرني العظيم.

ولذلك فقد تراجع بيتس عن تقديم الاغتصاب نفسه ولأن الجمهور لا يعرف إذ ما كانت أتراكتا موافقة على عملية الاغتصاب، لا يعرف الجمهور إذا ما كانت قد اغتصبت أم لا، بالضبط مثل قُط شرو يدنجر التي كانت نصف حية ونصف ميتة، فإن هذا الفعل الجنسي كان نصف اغتصابي ونصف رضائي، ومع ذلك وكما أن قطة شرو ويدنجر مقبولة من الناحية الرياضية ولكن ليس بالحدس، فإن حيلة بيتس ربما تصلح في المعنى ولكنها تدمر مصداقية الشخصيات ومجتمعهم المحيط.

إن أول شيء نرى أتراكتا تفعله بعد الاغتصاب هو قيامها بجمع "البيض المكسور والذي لم يؤكل تماما" (1030). فمازالت تؤدي وظيفتها كحارثة، على الرغم من أن حقيقة هذه البيضات قد دنست للأبد بواسطة كونجال الذي "سلقهم جميعا" (1030). وعلى الرغم من أنها الآن ليس لهام نفع لإعادة الولادة والتجديد ، فإن أتراكتا تصر على أن "مثل هذه البيضات هي مقدسة" وهي تخاف مثل "العامة" الذين "ربما يرفضون البيضات الهرني تترك عن "هذه الأرواح النقية"، والإشارة هنا للعامة تستدعى سينج وجريفث لكي تتجنب رفض أنقياء العقل وتميل أتراكتا للحفاظ على مظهر النقاء، بغض النظر عن درجة السوء التي انتهكت بها الواقعية. إن الاغتصاب لا يظهر انه ذهب بعيدًا بجعلها "حرة من التملك" (1028)، فهي تقوم بأداء واجباتها المفروضة حتى بعد أن تم إفراغها من معانيها. ويفهم كونجال مع ذلك هذه الإشارة كدليل نجاح ، إن اهتمام أتراكتا

بهذه البيضات المسلوقة يثبت انها امرأة "متعقلة" مع أن عقلها يجب أن يكون "في دولاب مخزن البيت" (1030) . وعندما يكون كونجال محور الاهتمام فإن أتراكتا لم تعد مشغولة بنزواتها الشخصية وتستطيع أن تقوم بوظيفتها الحقيقية – وهو أن تبحث في مخزن المطبخ عن رجل" (1031) إن قرارها العملي أن تأخذ البيض معها على الرغم من تلطخه بيده . فإن ذلك القرار يصادق على تحولها من كونها "مجنونة/ تنتظر أن يضاجعها طائر (1031) إلى سيدة منزل جيدة تنوي وتستطيع أن تضع صيدها ومالها ليكون مفيدا للنفع العام.

ولكي يكون الاغتصاب حلا يريده بيتس فإن كلا الشيئين يجب أن يكون حقيقيًا من ناحية رؤية كونجال لها كأمرأة عاقلة" تصدر قرارات مؤسسة على حاجاتها المادية الطبيعية"أكثر من اعتمادها على أفكار ومجردات، وطبقا لمنطق جماعة القمصان الزرق، فيمكن فهم ذلك إذا بقيت أيرلندا أمة أوربية حديثه. ومن ناحية أخرى وطبقا للمنطق نفسه، فهي يجب أن تحتفظ بعلاقة مع المثال متجسدة مع النقاء المتخيل والمتكامل وقوة كونجال في بطولته القاسية التى ترفض ذلك، فهي يجب أن تربط الرفاهية المادية مع الغموض الغريب. ولكن هذين الشيئين في صراع لا يمكن حسمه.

إذا كان كونجال وشركاؤه هم الأدوات الأرضية الذين من خلالهم قام هرني بتنفيذ زواجه من أتراكتا فإن أتراكتا تخرج من هذا الفعل طاهرة ومثمرة. ولأنها مرت بهذه التجربة الجنسية فقد جعلت بيضاتها مفيدة ولكنها تبقى نقية في

تكريسها لنفسها لتكون زوجة لإله. ولكن كلما استمر بيتس في العمل لهذا الناتج، يصبح هذا الحل مستحيلاً . وعلى الرغم من أنه من ناحية التحليل الأدبي يمكن فهم فعل الاغتصاب كتقريب جسدي للاتحاد الروحي ، وحقائق التفسير السياسي لعملية الجنس تعني أن أتراكتا تريد أن تدعي أنها "الزوجة النقية" للهرني ، لذلك فهي لا تستطيع أن تقبل فكرة أن الاغتصاب قد حدث بالفعل. ويرد كونجال على هذا الإدعاء بالشك : "نقية في أحضان سبعة رجال؟" (١٠٣١). من منظور كونجال لا يمكن لامرأة ضاجعها سبعة رجال - خصوصًا هؤلاء الرجال ، ستة منهم من أصول دنيا - لا يمكن لها أن تبقي "نقية"، فقد دنسها هؤلاء جينيًا ، وإذا كان لها أن تحمل كنتيجة لهذه التجربة فليس هناك طريقة نحدد بها جذر هذه البذرة. بالضبط مثل البيضات المسلوقة ، فإذا كان أي من هذا حدث فقد استبعد من الكتابة.

وإصرار كونجال على أن أتراكتا لا يمكن أن تبقي "نقية" يشير إلى أنه بالضبط مثل عنف هذا اللقاء فإن الغموض فى اتجاه واحد، بجعل ذلك مستحيلا بالنسبة لي أن أفهم على أنه أي شيء آخر غير الاغتصاب - ذلك أن غيبوبة أتراكتا ومع ذلك فإن تقاليد الممارسة الجنسية تقربها من الاتجاه الآخر ، ويجعل من الصعب على كونجال أن يصدق أن العنف الجسماني لم يدنسها أخلاقيًا. فبالنسبة له تم تلويث أتراكتا ببساطة لأنها قد تمت مهاجمتها بعنف ، ونجاح

الاغتصاب يتضمن مشاركة الضحية. وتصريح أتراكتا بأن اللقاء تم - سواء بقبولها أو برفضها - فإن النقاء الذي تفترض حمايته من قبل بيتس تم تدميره.

إذن على أتراكتا أن تنكر الاغتصاب ، ولكي تحول المحاولة إلى حقيقة فقد استدعت الهرني العظيم وطلبت منه أن "يعلن أنها نقية". وقد فعل من خلال الرعد الذي أخاف الجنود الذين انكروا شهادتهم :

جيمس :

الهرني العظيم . أقسم أنها نقية: لم أضع يدى عليها.

ماثياس :

كنت أحمقًا عندما صدقت نفسي وكل الناس يعرفون أنني كاذب.

بات :

حتى عندما بدا لي أنني كنت فوقها أقسم أنني أعرف أن ذلك كان تأثير الشراب.

هذا الإنكار المستلب والذي أجبر عليه الجنود يحتوي متناقضات راسخة : فقد صرح ماثياس وبات أنهما "غطياها بأجسادهما" أو "كانا عليها" حتى عند التراجع عن ذلك. رفض كونجال أن ينكر مثلهما . وأصر قائلاً "نحن السبعة

امسكنا بك بين ذراعينا" (١٠٣٣). وتمرد كونجال هنا ضروريًا لأن البناء الكلي للمسرحية كان سيسقط لو لم يفهم أو يقرأ الجمهور حدوث لقاء جنسى . يجب أن يصدق الجمهور أن الاغتصاب تم ، حتى لو كان ممنوعًا عليهم أن يفسروه كدليل على عدم نقاء أتراكتا .

ولجعل إنكارها ممكنًا ، كان على بيتس أن يفسر لماذا لم تتذكر أتراكتا عملية الاغتصاب. ويقدم كونجال تفسيرًا : "بالرغم من أنني أعتقد / لأنني أخذت البيضة من يدها / أنها كانت مستيقظة ، فلم تكن مستيقظة" (١٠٣١) . فقد "نامت" أتراكتا أثناء عملية الاغتصاب كلها ، واعتقدت عندما استيقظت أنها عندما غفلت كانت مع الهرني العظيم . وهذا ، يمكن أن نقول ، كان من نتائج الغيبوبة. وحتى الاعتراف بأن هذه المسرحية لا تحاكي القصص الواقعية بعد الصفحة الأولي ، فإن له دلالة أن وعي أتراكتا غاب تمامًا قبل أن تستطيع أن تقوم بفروضها وواجباتها المتناقضة. وفي اللحظة التي من المفترض أن تدرك فيها قدرها ، تتوقف أتراكتا عن الوجود ككيان حساس.

يتفق فندلر وآخرون أن الإجابة على سؤال أتراكتا "هل سأكون أنا المرأة المستلقية هناك؟" بـ لا ، ولكنهم يفشلون في تحديد الطريقة التي جاء بها ذلك الجواب. فأتراكتا لم "تتغير" بلمسة ذلك الإله : ولكنها دُمرت ، وفي لحظة التأثير، أصبحت الحرب بين هذين القانونين المتنافسين شديدة لدرجة أنها

دمرت قدرتها على توظيف نفسها في عالمها أو كشخصية في المسرحية. لا أحد يستطيع أن "يكون" المرأة التي تستلقي هناك : أنها مستحيلة ، نوع من تناقض نفي الذات . فإذا كانت أتراكتا حاضرة ، فإن وسيلتها أو عجزها عن الوسيلة سوف يحل هذا التناقض. ولكي تجمع هذين العالمين البائسين معًا، فإن على أتراكتا أن تختفي.

إن المشاهد المتقطعة التي مرت بها أتراكتا تشبه بشكل حاد أنه بعد اغتصابها لم تستطع أتراكتا سحب نفسها أو جمع نفسها معًا مرة أخري. ولكي تصدق ذلك تقول "زوجي جاء عندي الليلة" (١٠٣١)، وعلي اتراكتا إما أن تنكر الدليل الجسماني على الاغتصاب أو تسئ تفسير الفعل. وفي الحالتين فإن تفسيرها للأحداث يتطلب منها أن تفرق بين وعيها وجسدها وهي تزيد بذلك الفرق بين المثالي والمادي الذي كان من المفترض على فعل الاغتصاب أن يعالجه. وبدلاً من إيجاد حالة ثالثة بين المادية والروحية، يتعين على أتراكتا أن ترفض الدليل الجسدي وتضع إيمانها في تأكيدها على الأمور النقية والمجردة ، وأن "ليست هناك حقيقة غير الهرني العظيم" (١٠١٦).

ويحاول ييتس أن يعرف الحقيقة من خلال الأحداث المسرحية ، بجعله العنف الذي نراه على المسرح حسب طريقة معينة. وأن العنف الذي لا نراه من المفترض أن يكون غير حقيقي. وأثناء مشهدي المعركة - المعركة المصممة التي تفتتح المسرحية ، والحرب على تارا والذي يأتي بعد مشهد الاغتصاب - يحدد ييتس

أنه ليس هناك احتكاك جسماني بين المتحاربين : ولكن إلتقاء الأسلحة يتم تقديمه عن طريق الآلات الموسيقية "والسيف والسيف، والسيف والدرع لا تتقابل" (١٠٣١). فيتم تقديم العنف ولكن عندما يكون ذلك مهمًا للجمهور ، وذلك لم يحدث. فليس هناك دليل مادي على العنف على أجسام الشخصيات. فأيدى وكونجال يتحدثان عن جروحهما ، ولكننا لا نراها. ولأن اغتصاب أتراكتا لم يقدم على المسرح ، فإن الجمهور يستطيع أن يتخيل من معالجات المسرحية الأخرى للعنف وربما يعتقد أنه حدث ، وأنه على الرغم من الاستسلام للعنف فربما تبقي غير منتهكة ولم يتم الاعتداء عليها.

ومع ذلك فالحاجة إلى أن تفصل أتراكتا ويفصل الجمهور نفسه بشكل كبير عن الواقع المادي - بأن يطلب منها تفسير اغتصابها بواسطة العصابة وكأنه كان زيارة إلهية ، وبخلق كون تشوه فيه قوانين التقديم ليكون كل ما تقوله مقنعاً - ويرفض ييتس إدعاءات الجسد تماما لدرجة أنه يلغي توسطه بين الأمرين. فيدمر "حياة أتراكتا البشرية" لدرجة أنها تصبح "عروسة مربوطة بخيط" (١٠٢١)، ويدمر ييتس بطله بقيامه بتضحية تعرض بشكل قاطع استحالة إعادة ولادة كاثلين.

ويأمر الهرني بموت كونجال كدليل على أنه هو الوحيد الذي لديه القوة ليحدد ما حدث "بالفعل" : فيصبح كونجال على الرغم من أنه يعتقد أنه تصرف بدافع من رغبته. "تحت لعنة بسبب كل ما (فعله) ، وكل ما بدا أنه (فعله)"

(١٠٣٢) ولكن بتأكيده على تلك القدرة يدق الهرني الإسفين ليزيد الفرق بين العالم الروحاني والعالم المادي . ويدفع انتصار أتراكتا كونجال لينفذ كوابيس العنصرية. فالآن وقد فشلت أتراكتا أن توصل بين المثالي والحقيقي . فإن تضحية كونجال تصبح فعلاً فارغًا – عمل ليس له فائدة يعمل فقط كدليل على الانحطاط والتدهور الحتمي للعالم المادي ، وبعد قبول وجود الهرني ، يصلح كونجال نفسه لمشهد جريمته الحقيقية وليقابل العقاب الذي أوضحه الهرني في لعنته الأولي :

هو الذي تجرأ ليسرق بيضة الهرنى

سوف يتحول إلى غبي ....

....

ولكي ينتهي نَفَسه الغبي

يجب أن يقتله غبي آخر

ويستغرب كونجال لماذا لم يأتِ الهرني العظيم بلعنة أفضل من تلك : "هكذا سوف ... أموت في معركة / على يد غبي ، فهذا شئ طبيعى" (١٠١٨) . ما لم يفهمه – بعد – هو أن بيتس والهرني لديهما تعريف محدد "للغبي" وهو الغباء العقلي.

وبينما الأغبياء في مسرحية "ساحل بالي" ومسرحية "الساعة الرملية" تم رسمهم على طريقة الحمقي عند شكسبير ، فإن الغبي الذي جاء ليقتل كونجال يتفق ويقترب أكثر من الفكرة العنصرية الجينية الخاصة بالعيب العقلي. وتوم الغبي هو غبي القرية وقد ولد لكي يقوم بهذه المسرحية بواسطة فلاحين يسخرون منه. وبدلاً من انجذابه بقصص الشخصيات التي تتغير أشكالها ومثل هذه الحكايات كما كان يفعل الغبي في "ساحل بالي" ، فإن توم يبقي مركزًا على تكرار إصراره على قتل كونجال وإخفاء منافسه جوني". إن الموضوع الوحيد الذي يتكلم عنه الغبي بسلطة هو تعريف "الغبي" : إلى كونجال "هل أنا نفسي غبي؟" ويجيب ، "أنت ملك كوناكت. إذا كنت غبيًا / يطاردونك بكلابهم" (١٠٣٨) .

إن تأكيد الغبي على أن كونجال لا يمكن أن يكون غبيًا لأنه ملك هو دلالة على أن التدرج الاجتماعي والحيوي ما زال متسقًا. إن أصل كونجال سوف يمنعه من أن يصبح "غبيًا" مثل توم : إن أصله ليس ذلك الذي يولد منه الأغبياء. وعلى الرغم من أن ذلك ضد فكرة "تحوله إلى غبي" ، فإن ذلك لا ينقذه من استمرار التدهور الذي يراه عندما ينظر للأمام ليري موتًا بائسًا وبطيئًا .

هنا يجب أن أجلس في ضوء القمر البدر،

وهو سوف يرسل الأغبياء ضدي،

يتعرجون في مشيتهم ويزمجرون ويصرخون،

الأغبياء الهامسين والمثرثرين

وبعد ذلك العابسين الحزاني

الأغبياء الخاملين والسمان الصامتين ؛

وأنا ، مجنون بالقمر ، واعمي بالقمر ،

أقاتل واجرح ، أجرح وأقاتل. (١٠٣٧).

حتى لو أن كونجال نفسه ليس مخبولاً أو غبياً ، فهو لا يستطيع أن ينتصر على هذا الموج السرمدي. وتفوقه عليهم لم يعد له معني الآن . إن الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها أن يتجنب هذا الجيش هي أن يقتل نفسه ، مسقطًا نفسه على سيفه على طريقة الرومان القدماء.

إن إبدال توم الغبي سيخ المطبخ بدلاً من سيف كونجال إشارة ، مع ذلك ، على أن القربان والتضحية بالنفس قد نزل إلى العالم. إن لعنة الهرني تدفعه إلى القيام بدور الغبي بالرغم من أصله. إن محاولته النهائية للدفاع عن نفسه، هي أفضل دليل قدمه كونجال على البطولة الموجودة في طبيعته، وسوف لا يكون ذلك صالحًا عندما يتدخل الهرني العظيم ، الذي سوف يعيد تجسيده على شكل "حيوان وحشى" (١٠٣٩). وتضحية كونجال بنفسه يزيد من التهديد الحاصل بالتدهور والانحطاط. وبمجرد موت كونجال استطاع الهرني أن يدفعه إلى أسفل "درجة أو اثنين" (١٠٣٣) على سلم الترقي.

ويرجو كونجال من أتراكتا أن تنقذه من قدره ، وهي توافق . وطبقا لأى قواعد رسم الشخصيات التي نعرفها فإن هذا القرار ليس له معني. فلأنها انكرت إدعاء كونجال بأنه اغتصبها ، فقد طلبت أن تنتقم منه بمعاقبته على شيء من المفترض أنه لم يحدث ، وتقف بغباء بينما يتم قتله بشكل قدرى. فبالمنطق يتعين على أتراكتا أن تسمح للهرني بأن يكمل لعنته وأن يحول كونجال إلى "غبي". بدلاً من ذلك توافق المرأة التي دافعت عن نقائها ودفعت ثمنا غاليًا توافق أن تضاجع فلاحًا لتحمل منه وتلد من يتجسد فيه المغتصب الرئيسي لها وهكذا تنقذه من تنفيذ الانتقام الذي قرره حبيبها الهرني.

إن الطريقة الوحيدة لقراءة وفهم هذا القرار هو إنه إعلان هدام عن التناقض الموجود في قلب هذه المسرحية . إن قرار أتراكتا لمساعدة كونجال هو اعتراف بأن كونجال اغتصبها – وهو دليل يقارع إعلانها الشخصي بأنها "نقية" – وكان هذا الاغتصاب ضروريا : فبدونه ، اتحادها مع الهرني العظيم كان يعد مستحيلاً. وكما يحدد منطق بيتس فإن أتراكتا يجب أن تعاقب حيث دافعت عن النقاء الجنسي الذي استمتعت بأن تدافع عنه، كما أن منطق بيتس يقول إن كونجال يجب أن يعاقب لأنه انتهك نقاء فرض عليه أن ينتهكه . ومتخيلاً مثل اتحادها من الهرني العظيم كانت جائزة أتراكتا على أنها عاشت ذلك الانتهاك الضروري. كما أن قرار أتراكتا لمساعدة كونجال هو جائزته لأنه حاول أداء واجبه واغتصبها . ولكي نبين للجمهور أن الاغتصاب كان ضروريًا . فكان يجب أن

تتأكد أتراكتا أن كونجال قد حصل على الجائزة. إن قرار بيتس بأن يجبر أتراكتا على أن تعطي جائزة لمغتصبها ليس بعدًا عن منطق المسرحية فهو النتيجة الحتمية للقانون الثنائي الذي يدفع أحداث المسرحية . إن حقيقة أن هذا القرار يجعل من أتراكتا شخصية غير منسجمة فتصبح نقاطًا غير قابلة للتفسير، وهذا يبين كم كان هذا القانون الثنائي مستحيلاً هادمًا للنفس ومخربًا .

وهذه المحاولة أيضا تبين - للمرة الأخيرة - أهمية القصص عن التضحية عندما يتم تحديها بمبادئ أيرلندا بعد الثورة. إن استغلال أتراكتا كورني هو محاولة لرسم النهاية التقليدية للقصص وروايات التضحية. لكي تستخدم وظيفتها الجمسانية، وهي الولادة، لكي تحول تضحية كونجال إلى إعادة التجديد وإعادة الميلاد . ولكن التعارض بين المادي والمثالي أصبح على أشده لدرجة أن هذا الفعل الذي يقصد به التصحيح أو التعافي لم يعد ممكنًا . فبالإضافة إلى أنه سبب لأتراكتا أن تتدهور كشخصية ، فإن دمج بيتس لهاتين المقدمتين المتناقضين- إن النقاء هو أمر بدائي ، وإن العنف والهتك ضروري - جعل التفرقة بينهما في عالمه شيئًا حتميًا. إن الوصف الجينى الذي جعل من انتهاك بكارة أتراكتا ضرورة هو نفسه أيضًا جعل من إعادة تجسيد كونجال شيئًا مستحيلاً.

إن الإصرار على تقييم النقاء قاد بيتس لأن يقع في هفوة في علم السلالة ونقائها : فهو باستخدامه لسبعة مغتصبين بدلاً من واحد أقنع بيتس الجمهور

بالتزام أتراكتا بالنقاء الجنسي ولكنه في الوقت نفسه أضاع هدفه. إن فشل محاولة أتراكتا في إنقاذ كونجال من التدهور هو النتيجة المنطقية لهذا الخطأ المبكر. وبسعيها للقاء جنسي مع شريك أقل في السلم السلالي وهو كورني، وبالرغم من أنه مفرح ومخلص إلا أن أتراكتا تزيد من التدهور لرغبتها في الحمل من كائنات "هجينة وضخمة" التي تسكن كوابيس بيتس . حتى وهي تبين أنها تعلمت الدرس وأنها ترغب في أن تشغل رحمها، فهي أيضا تبين أن التلوث والفساد الذي حدث أثناء عملية الاغتصاب سوف ينتشر ويزداد سوءًا.

وهي على وشك انتهاك قوانين الحفاظ على السلالة ، فهي أيضا تنتهك القوانين الأخلاقية :

أتراكتا:

تعالَ أرقد معى على الأرض ، بسرعة تعالى بين ذراعى ، سريعًا، تعالي قبل أن يبرد جسده.

كورني:

ماذا ؟ أرقد معك ؟

أتراكتا:

نم معي لتنجب. (١٠٣٩).

وتشير أتراكتا أن اللقاء الجنسي سوف يتم علنًا وأن هذا سوف يحدث قبل أن يهدأ "جسد" من التقى بها منذ وقت قريب ؛ وهي تكرر فعل الأمر "تعالَ" بإصرار تصعب معه المصادفة. إن شغف أتراكتا بأن تكون مفيدة حولها ؛ وقد أختفي كل أثر للنقاء، كانت ما تزال متعلقة به لأن النفعية أصبحت دافعها الأساسي. ومع ذلك فحتى النفعية أصبحت في ذلك الوقت هدفًا لا يمكن تحقيقه ؛ وقد انهزمت محاولتها أمام حمار كورني الذي أثبتت غريزته الحيوانية أنها أكثر فاعلية من غريزة الإنسان.

والقول إنه مع نهاية المسرحية تسقط الأشياء منفصلة بعيدًا عن بعضها هو تقليل وتبسيط أكثر من اللازم. فموت كونجال لا يمكن أن يبرر أي شئ ، والتضحية التي مكنت ذات مرة أيرلندا من التجديد وإعادة الميلاد الآن تزيد من تدهورها. وحتى تضحية اتراكتا الأكثر ألما وامتدادًا أثبتت أنها عديمة الفائدة : فلقد فقدت النقاء الخطير ولكنها فقدت معه أية فرصة لتشغيل قدرتها الانتاجية . إن الاغتصاب والإصابات والانهيار والألم الذي تضمنته التجربة ضاع كله ؛ لقد فشل العنف في تحقيق أي قيمة. حتى محاولة كونجال لتعليم أتراكتا درسًا انتهت بلا فائدة . والاستغراق في التفكير الذى استمر ثلاثة عشر شهرًا وهي فترة الحمل عند الأنواع التي أصبح ينتمي لها كونجال الآن، أثناء هذا الاستغراق في التفكير يلخص كورني نتيجة كل من المسرحية والمعارك الفلسفية التي تعكسها : "كل هذه المشاكل ولا شيء نتج عنها ، / لاشيء إلا مجرد حمار آخر" (١٠٤٠).

مسرحية "بيضة الهرني" ، إذن ، في النهاية تصور الخطر الذي يحتل قلب مثال التضحية - النتائج التي أدى إليها الإصرار على كل من التقسيم اللازم بين المادي والمثالي ، والإصرار على استخدام المرأة لتجسد كلا المعنيين. والثمن كما هو واضح في النهاية غال وفادح ليس فقط على كونجال والمملكة التي تركها للفوضي ولكن على أتراكتا ، التي لم تستطع القيام بأدوارها المتناقضة . وقد سجل العنف الجسدي والجنس الذى عانته في المشهد المفقود العنف النفسي الذي دمر وعيها وشخصيتها : إن إصرار ييتس على نقاء أتراكتا وكونها لا يمكن الاعتداء عليها حتى وهو ينتهك ويلوث مبادئها قد حطمها بشكل لم يتكرر مع أية شخصية نسائية أخرى. استخدام ييتس للقوة الإنتاجية عند المرأة الأيرلندية لعلاج جوانب فشل السياسات الأيرلندية ثبت أنه غير فعال وغير مسئول ، وهدام بالنسبة للوطنى الرجل الذي يضحي بشكل مفروض عليه ولذلك لا يحقق نتيجة وبالنسبة للمرأة التي تتكسر تحت مجهود محاولة شغل المكان الذي أصبح غير مقنع.

العاهرة والمتسول : وصية كوتشولان

على الرغم من أن "بيضة الهرني" تعد بين أقل مسرحيات ييتس أهمية من حيث السمعة الأدبية (حيث إنها بشكل عام لا تحظي بالإعجاب كما أنها لم تقدم على المسرح بكثرة) ، ومع ذلك فإنها ذات دلالة كأول مثال للتحول في شكل الأبطال وهو ما يميز الأعمال الأخيرة لييتس . إن التطبيق الواضح لاهتمام ييتس

بنقاء السلالة والعنصر فى مسرحية "المطهر" هذا التطبيق يمتحن بدقة في أماكن أخرى. ولكن إذا فهمنا الطريقة التي ترتبط بها مرحلة النقاء السلالي بالعديد من أسباب القلق عن النوع الذكر والأنثى والرغبة والعلاقة الجنسية وإعادة الإنتاج التي تدفع أعماله الأولي، فتلك القراءة في مسرحية "بيضة الهرني" تساعدنا على فهم الذي حدث عندما أعاد بيتس زيارة عالم الأبطال عند كتابة مسرحيته "موت كوتشولان" سنة ١٩٣٩م.

إن شخصيات هذه المسرحية تقرأ وكأنها قائمة المدعوين في حفلة كوتشولان : مثل الرجل الضرير في مسرحية "على ساحل بالى" وإمر وايثني انجويا من "غيرة إمر الوحيدة" ؛ وأويفي التي "تظهر" (ولكن ليس علي المسرح) في "على ساحل البالي" وفي "في بئر الصقر" . ولكن على الرغم من أن المسرحية مقدمة ، أساسًا، كتابعة أو تالية لمسرحية "على ساحل بالي" كما أنها محاولة لإعادة كتابة "بيضة الهرني" مع شيء قريب من النهاية السعيدة. فمثل كونجال يقتل كوتشلان بوعاء مطبخ وبيد "معاق" المدفوع بحاجته للمال الذي يتوقع أن يحصل عليه في مقابل قتل كوتشلان. ومثل كونجال ، يدفع كوتشلان إلى موضع يكون فيه منافسًا لطائر - إله ، هذه المرة هو "الموريجيو"، الذي يتنبأ ويخطط لمقتل البطل. ولكن إذا كان الشغل موقع كونجال ، فإن كوتشنال أيضا يبدو أنه يمتلك بعض القوي والصفات التي كانت لهرني العظيم ، خصوصًا القدرة على "صناعة الحقيقة" - خصوصًا عن النساء.

وايثينى ، واحدة من عشيقات كوتشلان ، تصل في بداية المسرحية لتخبره بأن أمله الوحيد للسلامة هو أن "يخرج ويقاتل" (VPL 1058). بعد ذلك يكتشف كوتشلان خطابًا في يدها من إمر ، زوجة كوتشلان . وهذا الخطاب يخبره أنه إذا تحرك من موقعه الحالي سوف "يواجه أحداثا غريبة لا يستطيع رجلِ النجاة منها" (١٠٥٣). وتصبح إيثينى مرتبكة بشكل شديد بسبب الطريقة التي حملت فيها رسالتين متناقضتين ، ولكنا لسنا مرتبكين مثلها ، فقد رأينا أحداثًا شبيهة قبل ذلك. ومثل أتراكتا ، يطلب من ايثيني أن تشخص فكرتين متناقضتين. مثل أتراكتا تستطيع أن تفعل ذلك فقط لأنها دخلت في غيبوبة بتأثير ميف. ومثل أتراكتا ، تصبح إيثينى غير متجانسة في محاولتها لتحقيق المعنين . أولاً تصر على أنها لم تنوِ الأذى لكوتشلان - "الذي يستطيع أن يضع الخطاب في يدي؟" (١٠٥٤) - ولكنها عند ذلك ترفض أن تقبل عفوه فيما أدعت أنها لم تفعله : "أنتِ لست الرجل الذي أحببته / ، ذلك الرجل العنيف لا يغفر الخيانة" (١٠٥٥) . في الحقيقة تعد إيثيني أن تنفذ العقاب فى رجال كوتشلان الذي رفض أن يوقعه عليها :

عندما تذهبون

سوف أتهم نفسي أمام كل الطباخين

والمحاربين ، والمرتبين للأسَّرة ، وحاملى البريد المرسل

حتى يضربونى بالمغرفة ، ويقطعونى بالسكين ،

ويضعونى على السيخ حتى الموت.

بأي طريقة غبية تسعد خيالهم أكثر شيء

حتى يستطيع ظلي أن يقف بين الظلال

ويحي ظلك ويثبت أنه ليس خائنًا (56-1055).

والصورة هنا تستدعي اغتصاب أتراكتا وموت كونجال : حيث تتخيل ايثيني نفسها متطهرة بالاجتماع معه في اغتصاب ثم في القتل ، وتتبثق نظيفة بشكل كاف لتصبح مرة أخري شريكة كوتشلان المناسبة والحقيقية.

ويمنعها كوتشلان من فعل ذلك بأن "يصنع الحقيقة" - ويسيطر على قصتها حتى - بغض النظر عما تقول - لا يصدقها جيش الطباخين والمقاتلين. "هذه المرأة، شرسة بحزنها، يعلن أنها / بدافع الخيانة الواضحة كذبت ... كيف انقذها من كلماتها الشرسة؟"(١٠٥٦) وقد تطوع الخادم أن يساعد بأن يدفع ايثيني للخلف إلى حالة مناسبة من الغيبوبة : "ماذا لو جعلتها تبتلع عصير الخشخاش؟" وتلقي ايثينى خارج المسرح لتنتظر تضحية كوتشلان وهي في حالة نوم لتعطي "لكونال كايرناتش لأن النساء / يسمينه العشيق الجيد" (١٠٥٦) وإعادة بناء كوتشلان للحقيقة والذي يقوم فيها بحذف "خيانتها" ويعيد رسمها على أنها مخلصة له بشكل انتحاري يسبب انهيار التعارض المميت ويضع ايثيني في موقف مستقر وحيوى.

وبذلك ينقذ كوتشلان إيثينى من عمل تضحية أتراكتا. ومع ذلك ، أثناء الأحداث ، فإن حيلة ايثينى تحذف تمامًا كما حدث لحيلة أتراكتا. ويستطيع كوتشلان فقط أن "ينقذها" بأن يزيد من كتابة "كلماتها البرية" - كلمات هي في الحقيقة مستمدة منه. وتتهم ايثيني نفسها بالخيانة فقط بعد ما تكون مقتنعة أنه يصدق خيانتها له. ولم يعد مطلوبًا منها أن تنتحر لكي تثبت ولاءها الشديد ؛ ولكنها ما تزال تدفع بقوة ناحية وضع المضحية وذلك عن طريق كاتب المسرحية الذي يظهرها على المسرح والخطاب في يدها وهي بجوار البطل الذي يدعي الحق في تفسير هذه النوايا السلطوية.

ويتم استبدال ايثيني بأويفي، التي تظهر على المسرح للمرة الأولي. وفي مسرحية "على ساحل بالي" تجسد أويفي ، التي تناقش كثيرًا ولا تقدم أبدًا ، تجسد إمكانية التأمل ، وضع بين العالم المادي وعالم الحياة المنزلية من جهة والعالم الغامض للشخصيات التي تحول أشكالها - الوضع الذي يلغيه كونتشبار بدفع كوتشلان ليقاتل ويقتل مبعوث أويفي ، وهو ابنها من كوتشلان حملته بعد المعركة الأولي. وكما عرضت سيئة الحظ أتراكتا فإن ذلك الوضع الثالث لم يعد جزءًا من عالم "بيضة الهرني" ولكن كونتشبار يريد ذلك الوضع أن يكون جزءًا من عالمه : لم يطلب من أتراكتا أن تتأمل أو تتوسط بين الوضعين ولكن أن تشغلهم في الوقت نفسه. إن ظهور أويفي على المسرح يذكرنا بالوضع الثالث كبديل ممكن- ونهاية مختلفة للقصة ، وهو نهاية لا تشمل العنف والموت الذي ينهي "على ساحل بالي" و"بيضة الهرنى".

وحقيقة أن أويفي يمكن أن تقدم الآن على المسرح مع شخصيات ييتس الأخرى ، بدلاً من البقاء خارج الاستقطاب التي قامت على المثالي المضحي، هذه الحقيقة تشير إلى أنها فقدت طاقة التأمل . وحوارها يقوي فكرة أن نافذة الفرص التي فتحتها وقدمتها أغلقت. وبعد أن يثير كوتشلان لقاءهم الجنسى ، فإن "التسامح الوجيز بين الطرفين" والذي يتحدث عنه في "على ساحل بالي" تقوم اويفي بإلغائه : "هذا الوقت كان منذ زمن طويل، / والآن هو وقتي. لقد جئت لأقتلك" (VPI 1057) . وبدلاً من التكامل والتأمل ، أويفي تمثل وترمز للهزيمة والسقوط . وهي تتكلم بنظرة حزن عن الفرص الضائعة، مستدعية كوتشيلان ومحاولته لمصادقة ابنهما وقرارها لكي تتخلي عن - بكامل ارادتها - النقاء الذي لا يسهل انتهاكه والتي دُفِعَت أترابنا للتشبث به :

أنا أبدو صعب المهاجمة : أنت أخذت سيفي

لقد ألقيتني على الأرض وتركتني هناك.

لقد بحثت في الجبال عن مكان نومك

وأسندت جسدي العذري على جانبك

ومع ذلك ، لأنك تركتنى ، كرهتك ،

وفكرت أن أقتلك وأنت نائم ،

ومع ذلك ولدت ولدًا تلك الليلة

بين شجرتى شوك سوداتين (١٠٥٩).

وهذه الذكري الخاصة بابنهما تقدم كبديل منتهي ، حيث الجسد الأنثوي يصبح مثمرًا دون الحاجة إلى عنف الاغتصاب أو الري بدماء الشهداء. وقد قتل كوتشلان هذا البديل عندما قتل ابنهما ، والذكري التي لديه الآن تعود إلى زمن بعيد ، وبينما يقف هو على عتبة موته المضحي الذي "لا يستطيع فهمه" (١٠٥٩).

وتسحب أويفى بينما يقترب الضرير ، ويستبدل بيتس الموت الذي كان يمكن أن يتحقق على يد أويفي بموت المترجل . ومثل أتراكتا يتم دفع كوتشلان لكي يسلم جسده لسلب التدهور بينما يصمم على أن روحه هناك لتتحول وتعظم. وبينما يبدأ الأعمى "بالإحساس بجسد كوتشلان" باحثًا عن مكان ليغرس السكين، تحدث لكوتشلان رؤية "الشكل ذو الريش" الذي يفترضه بعد الموت، والذي "على وشك" مثل الأعمي أن يطعنه (1060-61). وسوف يتم إعادة ولادة كوتشلان كطائر ، وليس كحمار، فالتدهور سوف يحدث لجسده ، ولكن ليس لديه الحق في الوصول إلى روحه.

ومع ذلك فالمشهد الذي يقر التحول – الذي ترقص فيه إمر إمام لوحة متوازي أضلاع من المفروض أنها تمثل رأس كوتشلان، أو بالأحرى فهي تقدم تحول

كوتشلان من كائن جسدي إلى رمز مجرد - وهذا المشهد يقاطع بمغني الشارع.) وفي لحظة تألية كوتشلان ، تنزل المسرحية إلى المستوي الجسدي لأن العاهرة - مثال التدهور - تتحدث من خلال ملحمة مغني الشارع ، تشكو أن الرجل بلا جسد ليس له فائدة بالنسبة لها :

قابلتهم وجها لوجه ،

كونال ، كوتشلان ، أولاد أوسنا ،

كل هذا الجنس القديم جدًا ؛

لقد كان عند ثيف ثلاثة منهم في ساعة ، وهم يقولون :

أنا أعبد هذه العيون الذكية ،

هذه الأجسام ذات العضلات ، ولكن لا تستطيع

السيطرة على أفخاذها (١٠٦٢).

إن مشكلة الجسد ليست ما يستطيع بيتس الهروب منه ، لا يهم أكوام الأسلحة البطولية التي يمتلكها. إن حشر هذه الأغنية عند دخوله يجعل العاهرة والمتسول يمثلان أشياءً ضرورية وحقيقية : "اللحم" الذي يقاوم التعظيم ، اللحم الذي تعترف العاهرة به بأنها "تحبه وتكرهه" الجزء "الأقل كما لا في الإنسان"

الذي أدركت اتراكتا أنه ضروري. وكما يصرح ييتس في النهاية ، فإن رؤية التضحية الذي "يعشقها" ييتس وزملاؤه لا يمكن فصلها عن العنف ، الألم والدمار الذي يصاحب التجسد - من الجرح الذي تركته الضربة على الجسد "الكريه". إن عمله الممتد كرؤية ، التفكير ، والزوجة متوسطة العمر التي صنعت النهضة الأيرلندية ليست ولا تستطيع أن تتميز عن النتائج الفوضوية التي ولدتها المثل التضحوية في العالم المادي. إن عمل ييتس ككاتب مسرحي أصبح جزءًا من "الواقعية" السياسية لأنه يتداخل مع ذلك "المحبوب والمكروه" (VPI 1063). أي الجسد ، لأنه ينسحب على بعض الرغبات المادية والجسدية وأسباب القلق التي تنكر وترفض.

ومن خلال شخصية العاهرة أعلن ييتس عدم القدرة على الفصل بين الجسد والعقل . كما أنه يقبل التعامل الذى يمارسه الخيال بالضرورة مع الواقعية الجسمانية :

هل هذه هي الأشياء التي يحبها ويكرهها الرجال

أنها الحقيقة الوحيدة ؟

ماذا يقف في مكتب البريد.

مع بيرس وكونولي ؟

ماذا خرج من الجبل ؟

أين أراق الرجال دماءهم لأول مرة ؟

من يفكر فى كوتشلان حتى يبدو

أنه يقف هناك حيث يقفون ؟ (١٠٦٣).

إذا كان ذلك "البدن" الحبيب أو الكريه "بدن أمسكه بدني" هو الحقيقة الوحيدة عن الإنسان فإن الإجابة على السؤالين التاليين. يصبحان محل شك. إن ييتس الذي كتب "عيد الفصح ١٩١٦م" عرف الإجابات : ما خرج من الجبل كان "الجمال الرهيب" للتحول ، قوة ، بينما تتحرك كل دقيقة في العالم المادي ، ليست من العالم المادي. وهنا ، ما زال الشعر يقترح عملية تحويل الطاقة أو القوة: إذا كان بيرس ، كونولي والرجال والنساء الآخرون في عام ١٩١٦م الذين "يعتقد كوتشلان" أنهم موجودون، إذن ربما كان هناك بالفعل شيء ما في مكتب البريد معهم. ولكن إذا، كان ييتس هو الذي كان يفكر ، إذن كوتشلان لم يكن هناك : هو "يبدو" فقط أنه يقف هناك لأنه خلق لنفسه قلق التضحية وطلب ممن علمهم أن ينظروا إليه . وإذا كان ييتس يتحدي إمكانية أن العالم الآخر الذي ولفترة طويلة أخفاه ليس "الحقيقة الوحيدة" إذ عليه أيضاً أن يواجه إمكانية أن الإجابة على السؤال الثاني - "ماذا يقف في مكتب البريد / مع بيرس وكونولي" أو الأولي ، التمثال "هناك ليعلم المكان" (١٠٦٣) والكتل غير المنتظمة من الخرسانة تمثل الوجود المتسامي وغير المادي الذي يتمني.

ومعلنا أهمية البدن والجسد وضرورة التجسيد ، يدفع ييتس بهذا الاعتراف إلى أبعد ما يكون، واضعًا هذه القصة على لسان العاهرة وينهى الأغنية بمثير آخر عن التدهور الذى يفصل كوتشلان عن تلوث الحداثة:

لا جسد يحب جسده

لديه امرأة حديثة مولودة

ولكنه رجل ينظر للحياة

ويتخيلها في ازدراء. (١٠٦٣).

ولكي يكون له قيمة ، فحتى البدن يجب أن يكون مثالاً : ويجب أن يكون منتميًا إلى الماضي البطولي الذي لا يمكن استرجاعه ، حيث البطل لا ينزف دمًا ولا جوع ولا يفسد ، والاغتصاب لا يسبب خسائر . إن جسد كوتشلان المحبوب لا يمكن أن يدخل العالم الجديد حيث أجسادنا فاسدة وملوثة فلا يمكن إلا أن يكره. أما الحفاظ على السلالة فقد أصبح دفاع ييتس ضد الجسد، وهو الطريقة الوحيدة للحفاظ على الإقناع ، لكي نعترف بقوة البدن بينما في الوقت نفسه ننكره ونحتقره.

وفي مسرحيته الأخيرة ، إذن ، نري ييتس ما زل غير قادر على خلق لحظة التسامي الكامل ، حتى من خلال تضحية البطل. إن مشكلة الجسد تبقي بغير حل وكما تعترف هذه المسرحية ، فربما لأول مرة غير قابل للحل ، وإذا حلت هذه

المشكلة فعن طريق العاهرة والمتسول أو شركاء الجسد مثل أويفي وكوتشلان والآن وقد ذهب آخر الأبطال المضحين ، فسوف ينتمي العالم ليس للأبطال الميتين ولكن للمجروحين الذين يسيرون، الناجين من تلك الفترة الكارثية وكل جمالها الفظيع.

خاتمة

تم إقرار الدستور الجديد لأيرلندا في استفتاء عام ١٩٣٧م أي بعد عام من رفض هيئة مسرح الأبى لعرض مسرحية ييتس "بيضة الهرني". وليس هناك بالطبع علاقة مباشرة ، إلا إذا أخذنا في الاعتبار أن الدستور كان من بنات أفكار دي فاليرا وفيانا فيل ، الذين كانوا وبشكل واضح محور تفكير ييتس عندما كتب المسرحية . ومع ذلك فإن كتابة وإقرار الدستور كانا المعادل المادي لرمز الميلاد الخاطئ الذي قدمه ييتس في "بيضة الهرني" ، "المطهر" و"موت كوتشيلان". وككلمة أخيرة في المسألة التي كنا بصدد بحثها - مسألة كيفية الارتباط بين الجنس والسياسات الوطنية وما الذي يحدثه تقابلهما -أريد أن أختبر باختصار لحظة ميلاد هذا الدستور. وبالنظر إلى هذه الوثيقة الأساسية في ضوء الاتجاهات المختلفة التي ناقشناها هنا ، اتمني أن أبين لماذا ، بطريقة ملموسة وعملية، كانت القراءة التي حاولت أن أقدمها مهمة.

على الرغم من حقيقة أن فلسفات ودوافع دي فاليرا تم مقارنتها بشكل متطرف بمثيلاتها الواضحة في الأعمال الأخيرة لييتس ، فإن بعض مناهجه أصبحت متطابقة بشكل يثير الدهشة . فتماما كما حاول ييتس استخدام أتراكتا ليصالح بين ضرورة انتهاك التقاليد والرغبة في الحفاظ على النقاء ، فإن الدستور استخدم المرأة الأيرلندية ليفاوض على الوصول إلى حل وسط بين المثل المتصارعة دافعًا بذلك محاولة دي فاليرا ليجعل من أيرلندا المتحدة فكرة ممكنة. وكما رأينا في ثلاثية أوكيسى ، فإن قداسة الأمومة أصبحت فكرة جذابة في فترة ما بعد الحرب الأهلية كطريقة لتجاوز الانقسامات السياسية ؛ والأكثر من ذلك أن الميل إلى المثال مكن دي فاليرا من أن يجعل "أيرلندا الأيرلندية" كيانًا شرعيًا دون الإصرار على النصوص التي تجعل إعادة التوحيد أمرًا صعبًا.

إن الهدف الرئيسى لدي فاليرا من اقتراح الدستور الجديد كان لزيادة وتيرة تحول الدولة الحرة إلى "جمهورية حقيقية" وهي عملية بدأت بنص مشروع قانون

إزالة القسم. القانون الذي أزال أية ذكر للملك من الدستور كما حذف قسم الولاء الذي منع الجمهوريون من شغل المناصب العامة. وفي الوقت نفسه أراد دي فاليرا أن يحفظ عضوية ايرلندا في الكومنولث، وذلك يرجع جزئيًا إلى خوفه من أن تقليص العلاقات سوف يخلق معارضة في الشمال وسوف يقلل من فرص إعادة التوحيد . وهكذا فقد صاحب قرار إلغاء القسم قرارًا بزيادة العلاقات وذلك لتدعيم العلاقات المستمرة مع الكومنولث واعتبارها سياسة أجنبية خارجية. وكما يبين هذا المثال فإن منطق فيانا فيل جعل من التسوية والتناقض جزءًا حتميًا من البرنامج السياسي لهذا الحزب. فمن ناحية ، ولأن هدفهم الأخير كان بناء جمهورية أيرلندية تتمتع بكم ذاتي ، فقد التزم الحزب بالانفصال والعداء تجاه انجلترا ؛ ومن ناحية أخري كان إعادة الوحدة جزءًا من ذلك الهدف. وقد رأي حكماء السياسة التقليدية أن تحقيق ذلك ممكنًا بشرط أن تقدم الدولة ذات الست وعشرين مقاطعة تنازلات وتعطي للجمهورية مكانًا للإتحاديين في الركن الشمالي الشرقي من البلاد.

وبعيداً عن أنها تعطي مظهر النفاق ، فإن تلك الحاجة للتسوية تعد خطرًا على الأهداف الأساسية لفيانا فيل ، التي كانت إقامة "أيرلندا الحقيقية" (دي فاليرا ٣٧٢). وكلما أعطيت تنازلات أكثر لتحقيق رغبات الاتحاديين البرتوتستانت كلما بدت ضمنًا الهوية الأيرلندية للكاثوليك الجمهوريين أكثر تلوثًا وفسادًا. وهكذا ولكي يعوض التنازلات التي أعطاها دي فاليرا لتحقيق رغبات الاتحاديين فقد إحتوي الدستور على عبارات تعلن أنه بالرغم من التنازلات والتقسيم المفروض فإن أيرلندا الجديدة مع ذلك هى "بلد ذات سيادة وديمقراطية وأصل جالي تدين بالكاثوليكية" (أ. الدستور الأيرلندي ٢٤٠). ولأن معظم هذه المقالات "ليست ملزمة قانونًا" (ياكينام ٢٩٥)، فلن تصنع حدودًا وموانع قانونية ضد إعادة الوحدة : ولكنها ، مع ذلك ، سوف تحافظ على أيرلندا كنوع من البناء الوطني يمكن لفيانا فيل ومؤيديها أن يعطوها ولاءهم.

إن منصب دي فاليرا ، مع ذلك ، قلل الحد الذي يمكن له إعلان هذه النوايا، حتى في "مقال غير ملزم" . وإذا لم يسبق لـ دي فاليرا أن توقع التعاون بين البرتوستانت والأقلية من الاتحاديين لحاول تضمين بنود واضحة تعلن أن الكاثوليكية هي الدين القومى لأيرلندا. وفي الصورة التي كان عليها ، فقد اعترف دستور عام ١٩٣٧م "بالمكانة الخاصة" للكنيسة الكاثوليكية في المجتمع الأيرلندي ، لكن هذا كان نتيجة للتسويات والحلول الوسط. وقد رفض دي فاليرا عدة صيغ من ذلك الإعلان أحدهم عرف الكنيسة الكاثوليكية على أنها تمثل ٩٣٪ من عدد سكان أيرلندا وصيغة أخرى تعطي "اعترافا خاصًا" بالكنيسة الكاثوليكية بينما تعد أن "تتسامح ببساطة" مع الكنائس الأخري ، وذلك لأنه أحس أن هذه الصيغ سوف تجعل من عملية إعادة الوحدة عملية شائكة (باكينام ٢٩٦). أما الصيغة الأخيرة فقد اتبعت إعلان أن للكنيسة الكاثوليكية "مكانة خاصة" "بالاعتراف بكل الطوائف الدينية الأخرى الموجودة بأيرلندا في وقت دخول هذا الدستور حيز التنفيذ" (باكينام ٢٩٧). إن حقيقة أن بعض المجموعات الكاثوليكية رفضت هذا النص لكونه تنازلاً تشير إلى أن هذا القرار سبب لدي فاليرا "قلقًا أكثر من أية بند آخر من بنود الدستور" (باكينام ٢٩٧).

ومع أن أية محاولة للإشارة إلى الكاثوليكية في الدستور بشكل واضح كانت ستسبب مشكلة ، فإن دي فاليرا تمكن من الحفاظ على "أيرلندا أيرلندية" بطريقة غير مباشرة بأن جعل الدستور جيليًا وكاثوليكيًا بروحه وليس بكلماته. وللوصول إلى هذه النتيجة أسس دي فاليرا الوثيقة بقدر الإمكان على أفكار من التقاليد الكاثوليكية وعلم السياسة. إن "البرنامج الاجتماعي" لدي فاليرا والذي شكل جزءًا من الدستور وعالج موضوعات الأمومة والزواج والأسرة ، كان هذا البرنامج إلى حد كبير جزءَا من محاولته لغرس الروح الكاثوليكية (باكينام ٢٩٧). إلى جانب حماية الأسرة البطريركية التى تشغل مكانًا عزيزًا في قلوب سلطة الكنيسة ، فإن الدستور و"برنامجه الاجتماعي" حمى كل الأفكار الوطنية المرتبطة

بالأسرة ، بالاستقلال الاقتصادي ، والتقاليد الحقيقية ، والنقاء ، والقوة والإنتاجية . وبينما عمل في اتجاه بناء أيرلندا التي يجب أن تكون نتاج النقاء الكاثوليك والبرتستانت ، والكومنولث والجمهوريين فإن دى فاليرا ، مثل جماعة القمصان الزرقاء ، استخدم فكرة بناء المرأة الأيرلندية للاحتفاظ بالمثل التي كانت الظروف المادية تدفعه للتخلي عنها .

إن دفاع دي فاليرا عن هذه البنود بين أنه ما يزال يحافظ على هذه المعادلة بين أصالة المنزل والرفاهية الاقتصادية. إنه يدعي أن أيرلندا تستطيع أن تعالج "الأخطاء الاقتصادية" الناتجة عن الحرب التجارية وذلك بالحفاظ على المرأة داخل البيت ، الشئ الذي سوف يقود الرجال إلى شغل الوظائف :

ولكن النظام الاجتماعي الحالي ، والذي يدفع الأمهات
لكى يتركن واجباتهن الطبيعية ويخرجن من البيوت
ليكسبن عيشهن بينما أزواجهن يعانون البطالة
هو نظام يجب أن نحاول إصلاحه. وأحد
الإصلاحات يجب أن يكون في اتجاه تمكين
الرجل - إذا كان رجلاً - من كسب المال
الكافي لتغطية حاجاته المنزلية، وإن
كانت السيدة أرملة تعول أطفالا صغارًا،
فعلينا أن نمكن الدولة من مساعدتها والمساهمة
حتى لا نضطرها لترك واجباتها كأم وذهابها
للعمل خارج البيت شيئًا ضروريًا. وأنا
لا يهمني أن أكون قربانًا وضحية وأنا اعمل
في ذلك الاتجاه.

إن الإشـارة إلى "بطالة" الرجـال تعـتـرف بـالبطالة التي سـبـبـتـهـا الحـرب الاقـتـصـادية وكـان البند رقم ٤١ حـلاً لهـا: إن الحفـاظ على الزوجـة والأم داخل البـيت هـو الخطوة الأولى في اتجـاه "تمكين الرجل... لكي يكسب المال الكافي لشراء كل حاجاته المنزلية". وحيث يسعى أصحاب القمصان الزرقاء لحل المشاكل الاقتصادية لأيرلندا بفتح البيوت للمنتجات الخارجية والأجهزة التكنولوجية والأفكار أيضـا، يسـعى دى فـاليـرا لحل المشـاكل نفـسـهـا بغلق المنازل وحـبس السيدات داخلها. وبحماية البيت والأم المقيدة، مازال دي فاليرا يعتقد انه يحمي اقتصاد أيرلندا.

إن ميل دي فـاليرا للأمومة هو أيضا جزء من إستراتيجية أكثر تعقيدًا ترجع بشكل خاص إلى مشكلة الشرعية. كما أنه جزء من أسباب دي فاليرا لاقتراح دستور جديد كان إنشاء حكومة لا تدين في وجودها بشكل مباشر للمعاهدة محل الاعـتـراض. وبدلاً من التـسـوية غـيـر المرضـيـة ولا الحـقـيـقـيـة التي عـقـدها الدبلوماسيون بدوافع غير واضحة، قدم الدستور الجديد ليكون تعبيرًا صحيحًا عن الـرأي العـام الأيرلـنـدي - "شيء وطـنـي". ينبـثق بشـكل مـبـاشــر من أيرلـندا ويشمل الوطنيـة الحقيقية والمخلصة التي يحس بها "الشعب الأيرلندي أو القطاع من هذا الشعب الذي يمكن أن نستشيره في هذا الموضـوع" (باكينام ٢٢٩). وكما تشير كلمات دي فاليرا فإن هذه العودة إلى الأصالة كانت ممكنة فقط في مجال التفكير المتفائل. بعد ١٩٢٢م أصبح تحديد "الشعب الأيرلندي "شيئًا مستحيلاً، بغض النظر عما يريده. ومستعينا بورق من كتاب أوكيسى، يحاول دي فاليرا أن يحول هذا الخيال إلى واقع بتجسيده في تشريعه الاجتماعي - والذي أسس على أكثر الأشياء طبيعية في العالم، وهو رغبة المرأة في العناية بأطفالها. ويوضع تشريع لبناء الأسرة التقليدية وواجبات الرجل والمرأة، يسعى الدستور إلى أن يتجاوز الصراعات التي سببها التقسيم داخل الأسس الأخلاقية، كما يسعى

إلى تثبيت نفسه كتشريع والحكومة التي اعترف بها وذلك بفرض هذه البناءات الطبيعية التي تشمل الذكر والأنثى.

بالرغم من الاعتراضات التي أثارتها الجماعات النسائية، فإن مناقشات الـ "دايال" لهذه البنود بينت أن منافسي دي فاليرا السياسيين كانوا عاجزين أو ليس لديهم النية لتحدي المبادئ التي أسس عليها "البرنامج الاجتماعي". إن التحدي الوحيد الذي يستطيعون عمله، في الحقيقة هو أن هذه البنود حقائق تثبت نفسها وإعلانها مضيعة للوقت والمجهود والمكان.

> نقول، إذن، أن القوة غير المستغلة عند النساء أو عند الأطفال لا يجب إساءة استخدامها. نقول أيضا إنه لا يجب على النساء والأطفال أن يدفعوا تحت الضرورة الاقتصادية إلى امتهان وظائف غير مناسبة لنوعهم أو قوتهم أو سنهم. ما الخطأ في ذلك؟ أريد أن أعرف؟

السيد ج. ماك جوير:

لماذا لا نضع هذا الكلام
في كتاب الأمثال؟ ونحن
جميعًا نتفق عليه.

الرئيس:

إذا كنتم موافقين جميعًا، ألن يكون
شيئًا جميلاً أن نكتبه هنا كعنوان بارز؟

السيد ج. ماك جوير:

لماذا لا نضعه في كتاب

الأمثال؟ (دي فاليرا ٣٢٦)

ومخلصًا حتى النخاع، يأخذ دي فاليرا الأمر بجدية ويحاول بالفعل أن يجيب على السؤال ، ومخطئا النقطة التي أثارها ماك جوير: أنه طالما دي فاليرا يستمر في إعلان ما هو واضح، فإنه سوف يلقي بالكتاب المقدس. ومع ذلك فإن البند رقم ٤١ ذو قيمة في رأي دي فاليرا بالضبط لأنه واضح، لأنه الشيء الذي "نتفق عليه جميعا". إذا كان الدستور يحتوي تشريعات للأسرة التقليدية ولبناء المرأة والرجل، إذن فمن خلال هذه التشريعات فإن هذه البناءات تعطي الشرعية للدستور.

إن دستور ١٩٣٧م إذن يترك المرأة الأيرلندية حيث تركتها مسرحية "بيضة الهرني" - مازالت تحت الفروض المتناقضة، مازال مطلوبا منها أن تنتج المثال الذي يرى أخوانها الرجال أنه من الضروري الابتعاد عنه. مازال مطلوبا منها أن تستخدم جسدها لتقيم أيرلندا "الطبيعية" النقية والصحية ، والتي يجعلها التقسيم وسياساتها شيئًا فشيئًا امرأً مستحيلاً. ومهما كانت الاختلافات التي تبعد فيانا فيل عن كومان نا جيد هيل فإن هناك شيء واحد يمكن لهم جميعًا أن "يتفقوا عليه" - وهو الحاجة إلى الحفاظ على المرأة الأيرلندية في هذا الوضع، وأن يضعوا على أكتافها مسئولية تحويل المستحيل إلى ممكن وأن يجعلوا المادي مثاليًا ويصبح ذلك المثالي أكثر وهمًا وتضليلاً كلما استمر التقسيم وزاد الجرح عمقًا. ومستمتعًا بالدفء الذي سببه له نجاح الاستفتاء أصبح دي فاليرا واثقًا أن خطته لا تسبب ضررا لأيرلندا أو لسيداتها :

إني على ثقـة أنكم سـوف تكونون مـسـتـمـتـعين وأنتم

ندحـــرون... التـــفـــرقـــة المفـــتـــرضـــة، التي كـــانت سـوف تمارس ضـــد النســـاء، وفـــقـــدهن لمكانتـــهن والانحطاط" كنتـــيـــجـــة، كـــذلك التـــعـــدي على "حـــرية الفـــرد" والهـــجـــوم على "حـــرية الصـــحـــافـــة"، ولن أذكـــر التـــأكـــيـــد على أن "الدســـتـــور الجـــديد لم يكن من وجـــهـــة النظر الوطنيـــة، جـــيـــدًا بقـــدر مـــاكـــان القـــديم". هـذه النـزاعـــات دخلت التـــاريخ، أنا متأكد أنكم ستجدون من الصعوبة أن تصدقوا أنها

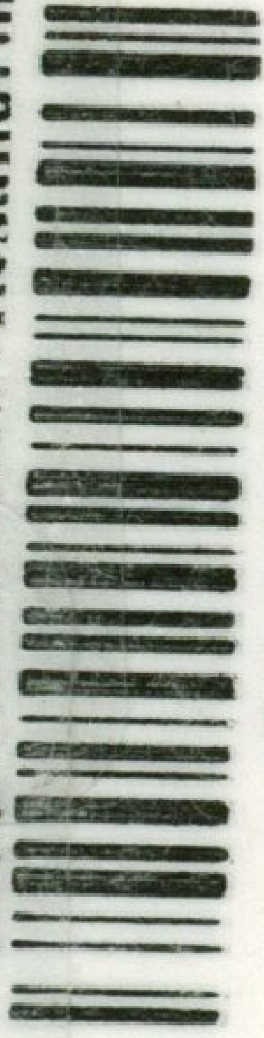
والتاريخ، للأسف، لم يكن عطوفا بالدرجة الكافية. ففي الحقيقة تاريخ أيرلندا الحديث - تاريخ يحتوى على، أطفال كيري ، قضية x، واستقصاءات التقسيم المتعددة المريرة عن الإجهاض والطلاق- هذا التاريخ يقترح أن بنود دي فاليرا غير الملزمة قدمت وأنتجت التفرقة، والتدهور و"ضياع المكانة" وهو ما يخافه النقاد التابعون للحركة النسائية. وأيضا ما أحبط بشكل ساخر العملية المحبطة بأن دي فاليرا كان يأمل أن يقوم الدستور بتسهيل : السياسات القمعية لأيرلندا فيما يخص الطلاق ومنع الحمل وحرية الولادة وقد أصبح كل ذلك جزءًا من الجدال ضد إعادة الوحدة. وبالكتابة عن الأسرة والأمن في هذه الوثيقة التأسيسية في جمهورية أيرلندا. حاول دي فاليرا أن يشفى الجرح المتسمم الذي ببساطة يقوم التقسيم بدفعة للتقيح.

وإذا ما تم شفاء هذا الجرح في أى وقت، فإنه سوف يكون مشوقًا أن نرى كيف كان إكمال عملية السلام ناجحًا - أيا كان شكل هذا الاكتمال - وإنها سوف تغير موقف النساء في أيرلندا. وحتى الآن، فإن كل ما نعرفه هو أن النساء الأيرلنديات ما زلن يصارعن مع النتائج المادية للاتجاهات المتفرقة التي كنا نناقشها على جانبي هذا التقسيم.

المحتويات

مطابع المجلس الأعلى للآثار

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٦٣١٠
I.S.B.N.
978 - 977 - 704 - 237 - 6
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
0916521